

Vol.  
III



José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (Coords.)

*Centros de Poder Italianos  
en la Monarquía Hispánica  
(siglos XV-XVIII)*

**Colección**  
*La Corte en Europa*  
**Temas**



**Consejo de Dirección:**

**Profesor Doctor Agustín Bustamante**  
**Profesora Doctora Begoña Lolo**  
**Profesor Doctor José Martínez Millán**  
**Profesor Doctor Antonio Rey Hazas**  
**Profesor Doctor Manuel Rivero Rodríguez**



J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez  
(coords.)

*CENTROS DE PODER ITALIANOS  
EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA  
(SIGLOS XV-XVIII)*

Volumen III



*Ediciones Polifemo*

Madrid, 2010

Ilustración de cubierta:

Detalle del cuadro atribuido a Ascanio Luciani: *Tribunal de la Vicaría*,  
Museo di San Martino, Nápoles (cortesía de la Fundación Banco de Santander)

Colección *La Corte en Europa*, Temas 3 (Vol. 3)

© Ediciones Polifemo  
Avda. de Bruselas, 47 - 5º  
28028 Madrid  
[www.polifemo.com](http://www.polifemo.com)

ISBN (Obra Completa): 978-84-96813-35-9  
ISBN (Volumen 3): 978-84-96813-38-0  
Depósito Legal: M-6.654-2010

Impresión: eLeCe Industria Gráfica  
c/ Río Tiétar, 24  
28110 Algete (Madrid)

***CENTROS DE PODER ITALIANOS  
EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA  
(SIGLOS XV-XVIII)***

*Volumen III*



## ÍNDICE GENERAL

### VOLUMEN I

Preliminar, <i>Pasquale Q. Terracciano</i> .....	1
Prólogo, <i>José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez</i> .....	5

### PRESENTACIÓN

Italia nel sistema imperiale spagnolo, <i>Giuseppe Galasso</i> .....	15
---	----

### RELACIONES POLÍTICAS

Virreyes italianos en la Corona de Aragón, <i>Pere Molas Ribalta</i> .....	31
I parlamenti nei regni italiani soggetti alla monarchia spagnola: Nuove prospettive di ricerca, <i>Francesco Benigno</i> .....	57
“ <i>Por via de capitania e no por via de condotta</i> ”. Las relaciones entre los Reyes Católicos y la nobleza romana (1494-1530), <i>Alessandro Serio</i> .....	77
El triste epílogo de los judíos españoles: El exilio italiano, <i>Fernando Suárez Bilbao</i> .....	99
La formazione e l’ascesa di Vespasiano Gonzaga Colonna, un principe italiano al servizio degli Asburgo (1540-1568), <i>Gianclaudio Civale</i> .....	163



Razón dinástica, razón política e intereses personales.	
La presencia de miembros de la dinastía Medici en la corte de España en el siglo XVI	
<i>Paola Volpini</i> .....	207
El asedio de Malta de 1565. Visión de la guerra desde la corte,	
<i>Agustín Bustamante García</i> .....	227
“ <i>Seguir la fazione di sua Maestà Cattolica</i> ”:	
Il partito spagnolo nella corte di Savoia tra Cinque e Seicento,	
<i>Pierpaolo Merlin</i> .....	247
El inquisidor, el juez y el bañista:	
Micropolítica de un conflicto jurisdiccional en Sicilia (1595),	
<i>Manuel Rivero Rodríguez</i> .....	267
Centri di potere urbano e monarchia ispanica	
nella Sicilia del XV-XVII secolo,	
<i>Domenico Ligresti</i> .....	287
La nunciatura de Flandes en las primeras décadas de su existencia	
(1594/1596-1634),	
<i>René Vermeir</i> .....	331
El control de la información del Mediterráneo	
desde Nápoles y Sicilia en la época de Felipe III,	
<i>Miguel Ángel de Bunes Ibarra</i> .....	351
Tra Roma e Spagna all’inizio del XVII secolo:	
La nunziatura di Giovanni Garzia Millini (1605-1607),	
<i>Silvano Giordano</i> .....	375
Italia y la Casa de Austria	
en los prolegómenos de la Guerra de los Treinta Años,	
<i>Rubén González Cuerva</i> .....	415
La embajada del cardenal Zapata a Florencia,	
<i>Cristóbal Marín Tovar</i> .....	481
Los servidores italianos	
en la casa de la reina Isabel de Borbón (1621-1644),	
<i>Henar Pizarro Llorente</i> .....	503

## *Índice General*

El triunfo de Roma. Las relaciones entre el Papado y la Monarquía Católica durante el siglo XVII, <i>José Martínez Millán</i> . . . . .	549
El viaje a Zaragoza de Lorenzo Onofrio Colonna, virrey de Aragón (1679-1681), a través de su correspondencia, <i>Diana Carrió-Invernizzi</i> . . . . .	683
“ <i>La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida</i> ”: El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV, <i>Ángel Rivas Albaladejo</i> . . . . .	703

## **VOLUMEN II**

### **RELACIONES POLÍTICAS (Cont.)**

De confesor de la Reina a embajador extraordinario en Roma: La expulsión de Juan Everardo Nithard, <i>José Rufino Novo Zaballo</i> . . . . .	751
La Inquisición y la última conjura antiespañola del siglo XVII en Sicilia, <i>Marina Torres Arce</i> . . . . .	837
La Jornada a Italia de Felipe V: La Casa del Rey, <i>Marcelo Luzzi Traficante</i> . . . . .	893
La ricomposizione del ceto dirigente messinese dopo la rivolta, tra guerra di successione e restaurazione borbonica: Francesco Avarna, <i>Maria Concetta Calabrese</i> . . . . .	931
La nueva diplomacia borbónica en Italia después de la Guerra de Sucesión: El cardenal Acquaviva, un italiano al servicio de Felipe V, <i>Virginia León Sanz</i> . . . . .	969
La embajada veneciana del príncipe de Campoflorido (1737-1740): Precedentes en la legación y primeras relaciones con la República, <i>Javier Sánchez Márquez</i> . . . . .	999

## INTERESES ECONÓMICOS

- Entre dos “bancarrotas”: Los asentistas genoveses  
y la Real Hacienda de Castilla, 1607-1627,  
*Carlos Javier de Carlos Morales* ..... 1053
- El poder de los banqueros genoveses en la corte de Felipe IV,  
*Carlos Álvarez Nogal* ..... 1095

## INFLUENCIAS ESPIRITUALES Y LITERARIAS

- Sincretismo religioso, eclecticismo filosófico y la búsqueda  
de la verdad última: La recepción del neoplatonismo florentino  
en España en torno a 1500,  
*Martin Biersack* ..... 1125
- Diplomacia humanista. Nápoles aragonés y Borgoña  
en el discurso político y literario,  
*Guido Cappelli* ..... 1147
- El *Diálogo de las empresas*: Conflictos de poder en la Italia de Carlos V,  
*Jesús Gómez* ..... 1167
- El Cortesano* de Castiglione: Modelo antropológico  
y contexto de recepción en la corte de Carlos V,  
*Eduardo Torres Corominas* ..... 1183
- Per una historia comparata della censura in Italia e in Spagna.  
Spiritualità, devozione e circolazione libraria nel XVI secolo,  
*Giorgio Caravale* ..... 1235
- El influjo de Roma en la organización y dirección  
de la Compañía de Jesús (1573-1581),  
*Esther Jiménez Pablo* ..... 1261
- Otros territorios, mismos discursos.  
La formación de una idea de nobleza transnacional  
en los territorios italianos de la Monarquía española: Tres ejemplos,  
*José Antonio Guillén Berrendero* ..... 1311

## *Índice General*

<i>Il pastor fido</i> de Giovan Battista Guarini: Paradigma privilegiado de la comedia cortesana en la España de los Austrias, <i>Marcella Trambaioli</i> . . . . .	1337
Hagiografía y censura de libros entre España e Italia: Tres casos de estudio (1586-1657), <i>Miguel Gotor</i> . . . . .	1375
Impresos efímeros y comunicación política: Relaciones, avisos, polémicas y vindicaciones en torno al asedio de Orbetello de 1646, <i>Fernando Chavarría Múgica</i> . . . . .	1391
Historiografía y “Príncipes” de la Iglesia: Porreño y la <i>Historia</i> de los Arzobispos de Toledo (1604-1606), <i>Roberto López Vela</i> . . . . .	1431

## **VOLUMEN III**

### **RELACIONES ARTÍSTICAS Y MUSICALES**

Le origini della festa della Resurrezione in piazza Navona: Da cerimonia religiosa a manifesto di potere della comunità spagnola a Roma, <i>Anna d’Amelio</i> . . . . .	1471
Il segretario Juan de Lezcano e la sua collezione di dipinti italiani, <i>Antonio Vannugli</i> . . . . .	1487
Las relaciones artísticas de la familia della Rovere con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia, <i>Almudena Pérez de Tudela Gabaldón</i> . . . . .	1543
Modelos de política cultural en Nápoles (siglo XVII), <i>Isabel Enciso Alonso-Muñumer</i> . . . . .	1715
El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV, <i>María A. Vizcaíno</i> . . . . .	1797

Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura, <i>David García Cueto</i> .....	1823
El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña, <i>Leticia de Frutos</i> .....	1891
Arte e potere: La politica culturale di Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, ed il <i>Theatrum Omnium Scientiarum</i> , <i>Alessandra Anselmi</i> .....	1949
Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli, <i>Antonio Ernesto Denunzio</i> .....	1981
La influencia de los modelos culturales italianos en el ámbito doméstico: Las casas principales del príncipe Pío de Saboya en el Madrid del siglo XVIII, <i>Natalia González Heras</i> .....	2005
Noticia sobre Giulio Alberoni y las artes durante su estancia en la corte española (1713-1719), <i>Mercedes Simal López</i> .....	2025
“ <i>Pien d’infinita e nobil meraviglia</i> ” o la pervivencia de Petrarca en el tono humano del barroco hispánico <i>Lola Josa, Mariano Lambea</i> .....	2065
La música italiana en el discurso del poder de Felipe V, <i>Begoña Lolo</i> .....	2087
Música y músicos italianos en el Monasterio del Escorial durante las Jornadas del siglo XVIII (1700-1759), <i>Gustavo Sánchez</i> .....	2123
Farinelli y Scarlatti. Las dos caras de Jano en la corte borbónica (1737-1757), <i>Jaime Tortella</i> .....	2159

## *Índice General*

### La música de cámara en la corte española (1770-1805):

- Patronazgo y relaciones de poder en la biografía  
de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti,  
*Germán Labrador López de Azcona* ..... 2191

### “*El sainete interrumpido*”:

- Il metalinguaggio di Boccherini e l'estetica dell'Illuminismo,  
*Marco Mangani* ..... 2219



## *ABREVIATURAS*

ACA	Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona)
ACSu	Archivo Colonna, monasterio de Santa Escolastica, Subiaco (Italia)
ADA	Archivo de la Casa ducal de Alba (Madrid)
ADM	Archivo ducal de Medinaceli
ADP	Archivo Doria Pamphili (Roma)
<i>AEA</i>	<i>Archivo Español de Arte</i>
AGP	Archivo General de Palacio, Madrid
AGR	Archives Générales du Royaume (Bruselas)
SEG	Secrétairerie d'État et de Guerre
AGS	Archivo General de Simancas
CyJH	Consejo y Juntas de Hacienda
DGT	Dirección General del Tesoro
GA	Guerra Antigua
SP	Secretarías Provinciales
AHN	Archivo Histórico Nacional (Madrid)
OO.MM.	Órdenes Militares
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos Notariales (Madrid)
<i>AHSI</i>	<i>Archivum Historicum Societatis Iesu</i>
AMAE	Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid)
APT	Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús (Alcalá de Henares)
ARSI	Archivum Romanum Societatis Iesu (Roma)
ASC	Archivo Storico Capitolino (Roma)
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASG	Archivio di Stato di Genova
ASMe	Archivio di Stato di Messina
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
ASN	Archivio di Stato di Napoli
ASPa	Archivio di Stato di Palermo
ASPr	Archivio di Stato di Parma
ASR	Archivio di Stato di Roma
ASTo	Archivio di Stato di Torino
ASV	Archivio Segreto Vaticano
ASVe	Archivio di Stato di Venezia
BABo	Biblioteca del Archiginnasio (Bologna)



*Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica*

BAV	Biblioteca Apostólica Vaticana
BCPa	Biblioteca Comunale di Palermo
BE	Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial
BEs (Ferrara)	Biblioteca Estense, Ferrara (Italia)
BFZ	Biblioteca Francisco de Zabálburu (Madrid)
BL	British Library (Londres)
BNE	Biblioteca Nacional (Madrid)
BNNa	Biblioteca Nazionale di Napoli
BP	Biblioteca de Palacio (Madrid)
CODOIN	<i>Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España</i> (1841-1892)
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>
HHStA	Haus-, Hof- und Staatsarchiv (Viena)
SpDK	Spanien. Diplomatiche Korrespondenz
SpHK	Spanien. Höfische Korrespondenz
SpV	Spanien. Varia
IVDJ	Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)
MHSI	<i>Monumenta Historica Societatis Iesu</i>
MZA	Moravsky Zemsky Archiv [Archivo de la Tierra de Moravia] (Brno, Chequia)
RADM	Rodinný Archiv Ditrichštejnů Mikulov [Archivo de la Familia Dietrichstein de Mikulov]
RAH	Real Academia de la Historia (Madrid)

## *Relaciones artísticas y musicales*



*Le origini della festa della Resurrezione  
in piazza Navona:  
Da cerimonia religiosa a manifesto di potere  
della comunità spagnola a Roma*<sup>1</sup>

Anna d'Amelio

Nel XVI secolo gli spagnoli rappresentavano una delle comunità straniere più prospere a Roma. Il secolo si era aperto con Alessandro VI Borgia (1492-1503), nipote di Callisto III (1455-1458), e l'influenza della corona spagnola a Roma si era mano mano andata consolidando.

Il fiorente nucleo di iberici che si era formato nell'Urbe era composto da un lato da semplici artigiani e pellegrini e dall'altro da un alto numero di prelati, diplomatici e cardinali che, grazie a rendite e pensioni, mantenevano un legame diretto con la corona spagnola garantendosi una sorta d'indipendenza dal papato. Nei conclavi inoltre, il numero degli spagnoli all'interno del Collegio dei cardinali oscillava dai 20 ai 35, e la loro fedeltà alla corona spagnola o al papato era l'ago della bilancia per la scelta del pontefice<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Quest'articolo è stato concepito all'interno di una ricerca che sto conducendo per la tesi di dottorato (Università la Sapienza, Tutor Professoressa Silvia Danesi Squarzina, *Strumenti e metodi per la Storia dell'arte*, in cootutela con l'Università Autonoma di Granada, Tutor Professor David García Cueto), dedicata ai rapporti artistici fra la Spagna e Roma nella seconda metà del cinquecento.

<sup>2</sup> Nel 1545, in una lettera inviata da Carlo V al suo ambasciatore Juan de la Vega, venne enumerata la lista dei temi che si devono discutere nella spinosa questione della *Pragmática*. La *Pragmática*, promulgata pochi anni prima, regolava le cariche cardinalizie spagnole presso il pontefice e proibendo ad uno straniero di possedere un beneficio presso una chiesa spagnola, violava il diritto del papa di decidere autonomamente sulle cariche ecclesiastiche. I membri della corte spagnola iniziarono così a chiedere sempre più benefici ai re di Spagna,

Centro d'accoglienza, di preghiera e di incontro degli spagnoli a Roma era la Chiesa di San Giacomo degli spagnoli, in piazza Navona, fondata nel 1459<sup>3</sup>.

Alla fine del cinquecento, fra i suoi protettori si annoveravano personalità quali: Don Juan Alvarez de Toledo, figlio del secondo duca d'Alba e fratello del viceré di Napoli, Don Pedro, la famiglia di mercanti portoghesi De Fonseca, il Cardinali Deza e Pacheco e l'Arcivescovo Luis De Torres che dal 1542 stava costruendo il suo palazzo, oggi palazzo Lancellotti, proprio su piazza Navona. Inoltre personalità spagnole come Costantino del Castillo, decano della cattedrale di Cuenca e referendario apostolico e Alfonso Ramirez de Arellano, chierico di Toledo, erano all'epoca committenti di una cappella all'interno di San Giacomo degli spagnoli.

Il 15 marzo 1579, con una bolla emessa da Gregorio XIII, venne istituita, dalla congregazione di San Giacomo degli spagnoli, la Confraternita della Santissima Resurrezione. Fra i suoi promotori vi era l'ambasciatore di Filippo II, Juan de Zuñiga, il cui nome appare al margine della bolla e che da pochi mesi era succeduto in quella carica a Luis de Requesens, suo fratello<sup>4</sup>.

---

e a sentirsi dipendenti da loro, provocando tensioni con Paolo III. Per chiarire la situazione Filippo II inviò a Paolo III, una carta in cui spiegava come il loro fosse un diritto naturale; da qui il termine: *Naturaleza*, con il quale appellavano tale diritto. T. J. DANDALET: *Spanish Rome. 1500-1700*, Yale University Press, New Haven 2001, p. 71 [*La Roma española (1500-1700)*, Madrid 2002, pp. 81-88]; *Spain in Italy. Politics, Society, and Religion 1500-1700*, Boston 2007.

<sup>3</sup> F. RUSSO: *Nostra Signora del Sacro Cuore (Già San Giacomo degli spagnoli)*, Roma 1969. J. FERNÁNDEZ ALONSO: "Santiago de los españoles de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica Annua* VI/85 (1958), pp. 9-122; "Pio II y la iglesia de Santiago de los Españoles", *Miscellanea Historiae Pontificiae* 50 (1983), pp. 137-140. E. GARCÍA HERNÁN: "La Iglesia de Santiago de los Españoles en Roma: trayectoria de una institución", *Anthologica Annua* XLVII (1995), pp. 297-363. J. FERNÁNDEZ ALONSO: "Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes", *Anthologica Annua* 4 (1996), pp. 18-22. M. VAQUERO PIÑERO: *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos XV y XVII*, Roma 1999. B. ALONSO RUIZ: "Santiago de los españoles y el modelo de iglesia salón en Roma", in C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di): *Roma y España. Un crisol de la cultura Europea en la edad moderna*, Madrid 2007, II, pp. 173-189.

<sup>4</sup> L'anno seguente l'emanazione della bolla, Gregorio XIII, proclamò che avrebbe concesso l'indulgenza plenaria a tutti gli spagnoli che sarebbero entrati nella confraternita della Santissima Resurrezione. J. FERNÁNDEZ ALONSO: "Santiago de los españoles y la Archicofradía de la Santísima Resurrección en Roma hasta 1754", *Anthologica Annua* 6 (1960), p. 280.

Lo scopo della Confraternita era quello di sostenere con elemosine i propri connazionali, aiutando gli infermi, occupandosi della loro sepoltura e facendo visita ai carcerati. Potevano e dovevano far parte della congregazione tutti gli spagnoli residenti a Roma, sia che provenissero dalla corona di Castiglia, Aragona, Maiorca o Minorca, che dal regno di Portogallo, senza nessuna distinzione di età, sesso, o stato sociale. La congregazione era governata da una commissione di sei persone scelte fra i membri della congregazione generale e da una congregazione particolare, formata da diciotto membri, a cui faceva capo un cardinale, nella veste di governatore, seguito da due priori, quattro visitatori dei carceri, quattro elemosinieri, quattro visitatori degli infermi, un camerlengo, un segretario e un mandatario<sup>5</sup>.

I fini della Confraternita della Santissima Resurrezione si concretizzavano in una cerimonia solenne che si svolgeva, il giorno di Pasqua, su piazza Navona, di fronte alla Chiesa di San Giacomo degli spagnoli. Ogni anno centinaia di fedeli accorrevano per assistere alla spettacolare messa in scena della Redenzione e per l'occasione i membri della confraternita commissionavano incredibili apparati effimeri, ornati da figure sacre e illuminati da una moltitudine di lumi ad olio. La processione aveva inizio due ore prima dell'alba del giorno di Pasqua: il cardinale governatore della confraternita della Santissima Resurrezione, reggendo un tabernacolo con l'ostia, usciva dalla Chiesa di San Giacomo degli spagnoli seguito da una schiera di prelati. Fra una moltitudine di spettatori, nel silenzio assoluto, il cardinale raggiungeva il catafalco su cui troneggiava la statua, a grandezza naturale, di Cristo Redentore. A quel punto avveniva il miracolo, da ogni parte si accendevano meravigliosi fuochi d'artificio e piazza Navona diveniva teatro delle meraviglie. A quel punto, alle prime luci dell'alba, il corteo di religiosi rientrava ordinato nella chiesa di San Giacomo degli spagnoli per l'orazioni del mattino.

Come è noto, fin dai tempi di Cesare, Piazza Navona era un centro di spettacoli e competizioni. Nel corso del Medioevo poi, sui resti dell'immenso anfiteatro di Domiziano (81-96 d.C.), capace di contenere fino a 30000 spettatori, andarono sorgendo povere abitazioni ed oratori cristiani come quello di Sant'Agnese. Sotto Sisto IV (1471-1484), la piazza venne livellata e pavimentata mentre tutt'intorno iniziò l'edificazione dei palazzi Orsini, De Cupis, Mellini e De Torres per assumere, nel 1551, le forme raffigurate nella pianta di Roma di L. Bufalini. Già alla fine del XVI secolo lo spazio aveva assunto forme molto simili

<sup>5</sup> *Ibidem*.

a quelle attuali così come appare nella pianta di Roma di A. Tempesta del 1593<sup>6</sup>. Questo è anche il secolo in cui Roma, nel pieno del suo Rinascimento, riscopre il Carnevale (ripreso da Paolo III nel 1534), le entrate ufficiali di principi e imperatori (come quella di Carlo V nel 1536) e in cui piazza Navona ritorna ad essere platea di tornei, cerimonie e caroselli. Nel 1560 infatti si organizzò in questa piazza, una caccia alla presenza dei conservatori e nel 1587 un carosello in cui un carro rappresentante l'universo, promuoveva l'idea di universalità del potere papale ai tempi di Sisto V<sup>7</sup>. Papa Peretti (1585-1590) tra l'altro fu grande riformatore dell'amministrazione ecclesiastica e creatore, in ambito cerimoniale, della Congregazione de Riti, che aveva il compito di regolamentare lo spazio urbano per permettere lo svolgimento di feste e cerimonie<sup>8</sup>.

La riforma protestante aveva fatto tremare le fondamenta della Chiesa di Roma e il Concilio di Trento, chiuso nel 1563, aveva avuto il compito di ribadire ai fedeli i principi fondamentali della Chiesa. In quest'ottica le cerimonie religiose, per la loro funzione propagandistica, furono il mezzo più adatto per divulgare al popolo il Credo Cristiano. Gli oratoriani ed i gesuiti, sulle linee della controriforma, promossero nelle loro chiese la liturgia delle Quarantore, in cui, durante i dieci giorni del carnevale, veniva esposto per quaranta ore il Santissimo Sacramento, così da ribadire la presenza di Cristo nell'Eucaristia. Tale cerimonia diverrà in epoca barocca vero e proprio teatro delle meraviglie e spunto di rappresentazioni artistica per artisti prestigiosi<sup>9</sup>.

Le radici delle cerimonie religiose, così come quella organizzata dalla Confraternita spagnola della Santissima Resurrezione, vanno ricercate nelle più antiche tradizioni romane delle cerimonie trionfali, riprese e impregnate di

<sup>6</sup> F. LOMBARDE: *Le piazze storiche di Roma, esistenti e scomparse*, Roma 2001, pp. 235-237.

<sup>7</sup> L. CONTI: *Dichiaratione del carro dell'Universo, fatto dall'illustrissimo Sig. Lothario Conti nella Piazza d'Agone in Roma il dì 5 Febbraro MDLXXXVII. Alle nobilissime, et belliss. Gentildonne romane*, Roma 1587. Conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

<sup>8</sup> M. FAGIOLO: *Sisto V*, Roma 1992, pp. 357-392. M. BOITEUX: "Fêtes et commanditaires à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle", in S. FROMMEL e G. WOLF (a cura di): *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venezia 2008, pp. 183-201.

<sup>9</sup> M. S. WEIL: "The devotion of the fourty hours and roman baroque illusion", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1974), pp. 218-248.

nuovi modelli ideologici. In età moderna il fine delle manifestazioni pubbliche non era più l'ostentazione del trionfo imperiale ma del potere universale della Chiesa, che proprio nella Roma degli imperatori ricercava la propria legittimità.

La comunità spagnola a Roma, facendosi promotore della cerimonia della Resurrezione, dimostrò di aver recepito con prontezza le nuove esigenze della Controriforma cattolica e ribadì quell'alleanza perpetua che i re spagnoli, detti i "Re cattolici", avevano istituito con il papato <sup>10</sup>.

Nel 1582 venne pubblicato, dallo stampatore Francesco Zanetti, lo statuto che regolamentava la festa della Resurrezione <sup>11</sup>; la cerimonia però aveva radici ancor più lontane.

Già nel marzo 1554 Gaspar Becerra ricevette una commissione per dipingere gli archi del monumento che sarebbe stato esposto in piazza Navona per la celebrazione della Settimana Santa e l'incarico di scolpire due statue, una di Dionisio e l'altra di un centauro che avrebbero accompagnato tale catafalco <sup>12</sup>. Al momento della commissione, Becerra era un artista maturo che aveva lavorato in importanti cantieri romani, come quello della Sala dei Cento Giorni in palazzo

<sup>10</sup> L'unione fra le due potenze aveva radici lontane, già nel 1235 Clemente IV e Carlo d'Angiò avevano stabilito una cospicua donazione che il re doveva porgere al pontefice il giorno di San Pietro. Tale omaggio venne con il tempo formalizzato con una processione annuale, detta "Entrata della *Chinea*", e dal momento in cui il regno di Napoli divenne un feudo spagnolo, Giulio II tramutò la donazione in una specie di gabella che venne pagata fino al XVIII senza interruzione alcuna. M. BOITEUX: "L'hommage de la Chinea. Madrid-Naples-Rome", in C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di): *Roma y España...*, op. cit., I, pp. 173-189.

<sup>11</sup> J. FERNÁNDEZ ALONSO: "Santiago de los españoles y la Archicofradía...", op. cit., p. 280.

<sup>12</sup> Becerra ricevette "...doce escudos y un julio a buen cuento por lo que pintó en los arcos del monumento y por las imagines que hizo de dioniso y centurio". Le due statue, insieme con il legno per il monumento, gli furono saldate con otto scudi d'oro nell'Aprile dello stesso anno, ricevendo così un totale 20 scudi per il lavoro, una cifra modesta se messa in comparazione alle commissioni fatte per le parate successive. Come gli 86 scudi che ricevette Juan Bautista Napolitano nel 1566 e i 111 elargiti nel 1569 ad un altro artista. Inoltre Becerra venne aiutato dal *bandadero* spagnolo Ferrante de Avila, a cui vennero pagati quattro scudi per le rifiniture. G. REDÍN MICHAUS: "Sobre Gaspar Becerra en Roma, la capilla de Constantino del Castillo en la Iglesia de Santiago de los Españoles", *Archivo Español de Arte* 298 (2002), p. 130; *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid 2008, p. 187. I pagamenti per gli apparati della Settimana Santa ritrovati da Redín sono tutti compiuti nei mesi successivi al giorno di Pasqua, un'usanza di pagare a lavoro compiuto, che andò scomparendo, come emerge dai documenti da me rinvenuti e analizzati più avanti.



e della Cancelleria e cosa più importante era già impegnato da un anno all'interno della chiesa di San Giacomo degli spagnoli nella cappella dell'*Assunzione* di Costantino del Castillo, decano della cattedrale di Cuenca e referendario apostolico<sup>13</sup>.

Nel corso degli anni la festa della Resurrezione andò consolidandosi, nel 1596, il cortigiano Girolamo Accolti, affascinato dalla solennità della cerimonia, diede alle stampe una minuziosa cronaca su quanto *La nobilissima Nazione di Spagna* aveva organizzato per il giorno della Pasqua<sup>14</sup>. Dal racconto emerge che la mattina della Domenica della Resurrezione fu messo in scena uno scontro fra un galeone spagnolo e quattro galere più piccole che venivano dai quattro angoli del mondo. Dopo più di due ore gli avversari si dileguarono, e, secondo un osservatore, il galeone spagnolo prevalse come una "fortissima rocca". Sullo sfondo, un castello spagnolo adornato con immagini dei santi, della Vergine e di un leone con una croce, spiccava sulla scena. All'alba, protetta dal galeone, partì, dalla Chiesa di San Giacomo degli spagnoli, riccamente decorata con stendardi d'oro e damasco, la processione della Resurrezione. L'avvio fu dato da un coro composto da ventiquattro persone che precedevano un sacerdote con in mano un'ostia consacrata. Un gruppo di spagnoli di alto rango, come l'ambasciatore spagnolo (Il Duca di Sessa), l'arcidiacono di Calatrava e un canonico della cattedrale di Toledo, seguivano il sacerdote con in mano l'ostia, coperta da un baldacchino ben adornato. Una moltitudine di fedeli osservava la

<sup>13</sup> G. REDÍN MICHAUS: "Sobre Gaspar Becerra en Roma...", *op. cit.*, pp. 129-144; "Giulio Mazzoni e Gaspar Becerra a San Giacomo degli spagnoli: la Cappella del Castillo e Ramirez de Arellano", *Bollettino d'Arte* 120 (Roma 2002), pp. 49-62.

<sup>14</sup> G. ACCOLTI: *La Festa et ordine bellissimo che tiene la natione di Spagna nel far la processione del sanctissimo sacramento, la Domenica della Ressurrectione, nel aurora in Roma, intorno a Piazza Navona*, Roma 1596. La cronaca di Accolti è dedicata al Duca Di Sessa, ambasciatore di Filippo II. In T. J. DANDALET: *La Roma española...*, *op. cit.*, p. 240. In un *Avviso* di Roma poi si racconta della festa spagnola della Resurrezione:

"Domenica mattina all'alba la natione spagnuola in Piazza Navona fece al solito la sua processione solenissima con infiniti lumi et varie, et stravanti inventioni de fuochi artificati et girandole, altre diverse melodie musicali divisse in tutta la piazza, et tutto in honore del S.mo Sacramento, che veniva portato da Mons. Di Cordoba, portando fra gli altri il Baldachino il Duca Di Sessa, et sig.r Don Pietro de Medici".

in T. J. DANDALET: "Spanish Conquest and colonization at the center of the world: the spanish nation in Rome, 1555-1625", *The Journal of Modern History* 69/3 (settembre 1997), p. 480.

processione e altri sette cori di ventisette musicisti intonavano canzoni di elogio in vari punti lungo il cammino. Dopo essere usciti dalla chiesa, i devoti, si diressero fino ad un catafalco decorato con angeli e arpe su cui sveltava una statua a grandezza naturale che rappresentava il Cristo Redento. Nel momento in cui il Santissimo Sacramento giunse al monumento partirono, da diverse finestre e archi, fuochi artificiali che continuarono senza interruzione fino a quando la processione rientrò in chiesa per l'orazione mattutina, questa volta accompagnata da cinquecento membri della confraternita con le torce nella mano.

Della festa della Resurrezione abbiamo due incisioni risalenti alla seconda metà del cinquecento: una di Antonio Tempesta del 1589 e l'altra di Girolamo Rainaldi del 1592<sup>15</sup>. In entrambe la piazza è recintata da tutti i lati. Dalla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli escono in processione ordinati chierici con in mano dei lumi, mentre il resto della piazza è gremito di folla. Nell'incisione di Tempesta emergono tre catafalchi, di cui due posti sopra le fontane allora esistenti ed uno centrale a fianco di un galeone contornato da un turbinio di lumi e fuochi d'artificio, che riporta alla mente la cronaca di Accolti. Dalla chiesa degli spagnoli escono ordinati in schiera uomini che percorrono tutto il perimetro della piazza fino ad arrivare di fronte la chiesa di Sant'Agnese, dove era allestito un altare. Sull'incisione del Rainaldi invece i tabernacoli sono due sui quali si fronteggiavano due statue: il Cristo Redentore e la Madonna gloriosa. All'apice dell'incisione uno scudo con il Redentore è affiancato dagli stemmi del regno di Castiglia e quello di Aragona.

Con il tempo la cerimonia aveva assunto una sua ritualità ben codificata, rintracciabile tanto nella cronaca di Accolti quanto nelle incisioni di Tempesta e Rainaldi, e il successo di spettatori era tale che, nel 1597, dovettero stampare un bando per regolamentare gli accessi alla Piazza la notte di Pasqua<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO: *L'effimero barocco: strutture nella festa nella Roma del 600*, Roma 1977-1978, I, pp. 142-243; *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985.

<sup>16</sup> J. FERNÁNDEZ ALONSO: "Santiago de los españoles y la Archicofradía...", *op. cit.*, p. 302.

"Per rimuovere l'occasione e pericoli di quelle cose che potrebbero distrarre dalle devotioni et partorire confusione e scandalo nella processione che nella notte del sabbado santo precedente alla Domenica della Pasqua si fa all'Archiconfraternità della Gloriosa Resurrettione della chiesa di San Giacomo della Nazione di Spagna, si ordina e comanda:

Il Bando aveva lo scopo di evitare la confusione e gli scandali, così che da una parte imponeva delle norme di ordine pubblico per coordinare la viabilità e dall'altra proibiva il contatto fra uomini e donne, come la presenza di meretrici. Chiunque non avesse rispettato la legge avrebbe avuto delle pesanti sanzioni da adempiere a seconda del crimine commesso e del proprio stato sociale.

\* \* \*

Un gruppo di nuovi documenti, rinvenuti da chi scrive, ci aiuta a delineare con più precisione sia le varie tappe di affidamento degli apparati effimeri, che il rapporto fra i nobili spagnoli, i membri della Confraternita della Santissima Resurrezione e i canonici di San Giacomo degli Spagnoli; così come mettono in luce artisti minori che si fecero carico di scolpire, dipingere e creare i meravigliosi

---

Che nessuna persona di qualsivoglia stato, grado e preheminenzia sia, ardisca ne presuma sotto qualsivoglia pretesto, accostarsi nella piazza di Nagone, ne in alcuno di vicoli e strade, che sono intorno per le quali si vadi in detta piazza, con cocchi ne con carrozze, sotto la pena alli padroni delli cocchi de 25 scudi e della perdita di essi, d'applicarsi a luoghi pii al nostro arbitrio, e alli cocchieri di tre tratti di corda; e questo si intenda cominciare da sabbato a sera prossimo alle quattro ore di notte, sino a che sarà finita la detta processione.

Le donne che per loro devotione vorranno andare in piazza a vedere la processione, entrano dalla parte di S. Apollinare e dalla banda delle botteghe e case che sono tra le dette due strade di Piazza madama e S. Apollinare, dove si fermeranno finchè sia finita la Processione, proibendo che in detto luogo non ve debbiano stare huomini. Che nessuna donna meritrice in quella stessa notte prima che sia finita la medesima processione non comparisca nella detta piazza, sotto pena di perdere tutte le gioie e veste di seta che haverà sopra di se, e di cinquanta scudi e altre pene maggiori secondo la qualità della persona, della disubbedienza e del mal esempio che fosse dato.

Che nella detta notte nessuno ardisca far strepito ne rumore, ne usar parole ne atti illeciti, ne buttare luminari ne candele, ne dare impedimento ne fastidio a quelli che vanno per servizio di accender lumi nella detta piazza, ne dare fastidio con tirare razzi o in altra maniera o quelli che l'apparano e ornano, sotto la pena di venticinque scudi e tre tratti di corda, e altre pene più gravi ad arbitrio nostro secondo la qualità del delitto e delle persone in ciascuno di questi casi.

Che finita la processione nessuno ardisca sotto qualsivoglia pretesto e quesito colore, toccare ne levare parato alcuno che sarà messo in detta piazza, eccetto li padroni essi parati o altri a quali detti padroni ordineranno, sotto la pena di sopra e altre ad arbitrio nostro”.

catafalchi, le raffinate pitture e le statue del Cristo Redento, per abbagliare e stupire i fedeli che accorrevano all'evento.

L'anno in cui venne emanato il bando, Don Guindissalio di Ocampo, Gregorio de Torres e Pietro López de Luzuriaga commissionarono a Ranuccio e Arcangelo pittori un apparato dipinto e ornato da porre sulla fontana di piazza Navona la notte della Domenica delle Palme<sup>17</sup>. I pittori dovevano dipingere nei luoghi loro indicati: il volto del Signore, degli angeli, dei profeti e di altri santi con gli epitaffi che avrebbero ricevuto dal committente. Inoltre vennero incaricati di adornare le porte e le finestre, probabilmente della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, con oro. E seguendo le indicazioni di Pietro López, dovevano mettere nella parte bassa della cupola i volti del mistero della Resurrezione, e portarla a termine, "senza che manchi cosa alcuna se non accendere i lumi", per la notte della Domenica delle Palme al tocco dell'Avemaria, in modo che fosse tutto pronto quando la processione sarebbe uscita dalla chiesa di San Giacomo degli spagnoli. I due artisti avrebbero ricevuto trenta scudi al momento della commissione, per poter cominciare l'opera, ulteriori venti scudi ad opera finita prima di averla collocata sulla fontana, i restanti cinquanta a processione conclusa. I committenti da parte loro si impegnarono a fornire tutti i lumi ad olio e le campane necessarie ai pittori per l'addobbo mentre gli artisti a restituire i 20 scudi d'anticipo qualora non avessero terminato l'opera<sup>18</sup>.

L'8 febbraio 1598, il pittore spoletino Rosato Parasole<sup>19</sup>, venne incaricato da Don Juan Ruiz de Villar di ornare un catafalco in platea Agone, di fronte al palazzo dei Cardinali Pompeo Arrigoni e del Cardinale Fernando Niño de Guevara<sup>20</sup>. Entrambi i cardinali erano legati alla comunità spagnola. Il primo

<sup>17</sup> ASC, Sez 1, Vol. 608, Parte I, notaio Hieronimo Rabassa, p. 73. La commissione avvenne il 4 Marzo 1597 e il giorno di Pasqua in quell'anno cadde il 4 Aprile.

<sup>18</sup> A latere del documento, forse a causa del mancato pagamento, appare un'aggiunta datata 20 febbraio 1598, in cui l'artista Ranuccio con due testimoni (Claudio Bardei e Lorito Amadei) precisa di aver portato a termine l'opera.

<sup>19</sup> Rosato Parasole apparteneva alla nota famiglia di artisti, ove emergevano Isabella e Leonardo. U. THIEME, F. BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden kunstler*, Leipzig 1978, XVI, *ad vocem*. In cui Rosato viene citato attivo nella fabbrica di San Pietro fra il 1602-1612.

<sup>20</sup> ASC, Sez. I, Vol. 608, Parte II, notaio Hieronimo Rabassa, p. 59. La commissione avvenne l'8 Febbraio 1598, in netto anticipo rispetto all'anno precedente perchè il giorno di pasqua, questa volta, era il 22 marzo.

era l'avvocato di Filippo II per le sue cause a Roma, mentre il secondo nacque a Toledo e dopo essere entrato in giovane età alla corte del re fece una rapida carriera ecclesiastica. Il Parasole pattuì novanta scudi per portare a compimento l'opera entro la notte di Pasqua secondo il modello prestabilito ma non adempì al suo dovere perchè pochi giorni dopo, il 13 febbraio, un chierico di San Giacomo, Pedro Gudiel de Toledo, si affrettò a ingaggiare altri due artisti: il pittore Arcangelo Aquilino<sup>21</sup> ed il falegname Silvestro Pare o Pace<sup>22</sup>. Ai due artisti venne commissionato un catafalco da posizionare sopra la fontana situata di fronte alla Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, allora detta del *Tritone*, per il soggetto scultoreo dominante<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> In occasione della Pasqua dell'anno precedente venne incaricato per gli apparati effimeri un pittore di nome Arcangelo, probabilmente lo stesso Arcangelo Aquilino che ritroviamo in questa commissione. In U. THIEME, F. BECKER: *Allgemeines Lexikon...*, *op. cit.*, II, *ad vocem* Arcangelo Aquilini, viene citato come pittore attivo a Roma fra il 1616 e il 1617, anno in cui era membro dell'Accademia di San Luca. M. MISSIRINI: *Memorie per servire alla storia della romana accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

<sup>22</sup> ASC, Sez. I, Vol. 608, Parte II, notaio Hieronimo Rabassa, p. 64.

“Li quali pittore et falegname promettono di fare un tavolato o catafalco in piazza nagona sopra la fontana che sta di incontro a San Giacomo, a sue spese et manifattura cioè pinendi tutti li legnami, carte, pitture ferri et altre cose necessarie, eccetto solamente i lumi lampade a oglio, er questo catafalco lo daranno finito di tutto punto per tutta la domenica dell'oliva prossima, et prometto di metterlo tutto como a da stare in perfezione che solo non abbino a mancare altro che li lumi per il sabato santo a hora di pranzo et detto catafalco lo faranno conforme al modello (...) et se in questo mancassero loro si contentano di perdere la loro mercede et restituire quello che averanno ricevuto. Et questo loro promettono con che li habbi da dare per loro mercede e presto ottantacinque scudi di moneta a dieci giulii da pagare adesso 10 scudi e nella domenica delle palme prossima altri trenta, et il resto sino a li detti 85 lo paguino per la pasqua della resurrezione”.

L'atto è redatto al cospetto di alcuni testimoni: Don Andrea de Maxica di Burgos, Don Rodrigo de Villar e il pittore Rosato Parasole. Il ruolo di quest'ultimo come testimone per il contratto che sostituisce la sua commissione è un chiara dimostrazione che il rapporto fra il pittore e la congregazione non subì inclinazioni. Anzi, come vedremo poi, il pittore presterà più volte i suoi servigi per la festa della Resurrezione.

<sup>23</sup> La fontana verrà modificata nel 1653 da Gian Lorenzo Bernini e poi chiamata *del Moro*.

L'anno successivo coloro che ornarono la piazza furono il pittore romano Giovanni Sanna<sup>24</sup> e, nuovamente, il falegname Pare o Pace<sup>25</sup>. La descrizione dell'opera è più dettagliata in questo contratto che negli altri. Dalle carte notarili emerge che, per il terzo anno di seguito venne commissionato un catafalco *ex novo*, detto anche *edificio*, da porsi sulla fontana di fronte alla chiesa di San Giacomo degli spagnoli. Questa volta però venne specificato che il catafalco doveva essere compiuto su due ordini. Il primo sostenuto da grandi lesene, con i pilastri per sorreggere gli archi delle porte, mentre il secondo ordine doveva essere decorato, in tutti e quattro i lati, con sistine o santi a seconda delle indicazioni che gli verranno date. Un'usanza questa che si ispirava ai sopra archi delle cappelle nelle chiese romane, come in San Pietro in Montorio, chiesa della corona spagnola, o nella vicina Santa Maria della Pace, dove Raffaello dipinse le sibille sull'arco esteriore della cappella Chigi.

<sup>24</sup> U. THIEME, F. BECKER: *Allgemeines Lexikon...*, *op. cit.*, XXIX, *ad vocem*. In cui emerge che Giovanni Sanna morì a Roma il 22 maggio 1622 ed era iscritto alla Confraternita dei Virtuosi di Roma.

<sup>25</sup> Il 14 marzo, il maestro:

“Giovanni Sanna romano, pittore, et m. (magister) Silvestro Pace falegname si obbligano a fare l'ornamento della fontana che sta di sotto a piazza nagona di rincontro della chiesa di San Giacomo, secondo il modello che ora li mostra et da me cifrato notaio (...) Item promettono di dipingere tutto il detto ornamento della detta fontana secondo la forma del detto modello di buona e nobile pittura, et nelli vani cioè nelle quattro facciate del secondo ordine dipingerei le sistine o santi che dall'infrascritti signori gli saranno ordinati seguendo l'ordine et firma che li saranno da essi signori data. Item promettono di fare un Xpo di rilievo resuscitato e di metterlo nel [aggiunto sopra in piccolo: x 30] luogo del detto ornamento o dove le verrà ordinato da detti infrascritti signori. Item rimettono di fare el primo piano o primo ordine un monumento con lesene grande, et due gndie in particolare di rilievo. Item promettono che le prime colonne del primo ordine havranno li soi pilastretti, che ricingano le colonne sopra delle quali porranno li archi delle porte. Item promettono di metter de suo tutto il legname chiodi carta anche pitture e colori et altre cose necessarie et la manifattura per il detto ornamento o edificio. Item promettono di dare simili il detto edificio in tutta perfetione il sabato santo ... di tal maniera che no'ri manchi altro che mettervi li lumi necessari. Item promettono di accomodare per suo ordine tutte le lampade o altri lumi che saranno date per il detto edificio ancor che sia di numero che ecceda 3000, et di accenderle et tenerle accese per le sette ore di notte”.

Gli artisti verranno pagati novantacinque scudi in tre paghe come pattuito negli altri contratti. ASC, Sez I, Vol. 609, Parte I, notaio Hieronimo Rabassa, p. 64.

Il pittore e il falegname poi promisero nel contratto di fare anche una scultura di un Cristo redento da mettere sul catafalco. Ai due artisti venne dunque commissionata la statua simbolo della festa di Pasqua, quella del Redentore, protagonista assoluto della Domenica delle Palme. Una statua, che non veniva commissionata ogni anno come i catafalchi e che comportava oltre una maestria tecnica un'abilità artistica; nonostante ciò il prezzo pattuito per il lavoro fu lo stesso degli anni precedenti, novantacinque scudi.

Con l'avvio del nuovo secolo non cessarono le commissioni fatte in occasione della festa della Resurrezione, il 4 febbraio 1600, il maestro Rosato Parasole, venne nuovamente incaricato per la costruzione di un catafalco, questa volta, forse per paura che l'opera non andasse a buon fine come nel 1598, i chierici si riservarono di pagare cento scudi solo dopo che due periti, esperti nell'arte della pittura, avessero stimato e valutato il catafalco<sup>26</sup>. Dell'anno successivo non ci è pervenuto nessun documento, mentre il 14 marzo del 1602 Ludovico de Tapia, chierico di Siviglia<sup>27</sup>, incaricò i pittori Ferdinando Galvete e Sebastiano Bartholuccio, residenti in piazza Nicosia, di creare un castello da porre sopra la fontana di fronte a San Giacomo degli Spagnoli,

in ottangulo con pilastri et per estrali cornici de ordine toscano secondo il disegno che hanno dato in mano al sig Ludovico de Tapia sottoscritto, il quale debbe essere di settanta palmi in circa d'altezza et anno da mettere a loro spesa l'armature corte legname et pitture et aggiuntare con suoi garzoni (...) per prezzo di quaranta scudi di moneta et e converso detto signore Ludovico de Tapia si obbliga che il signore Vincente Ferrer pagherà detti quaranta scudi in una o più volte<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> ASC, Sez I, Vol. 609, Parte II, notaio Hieronimo Rabassa, p. 62

<sup>27</sup> La carica di Chierico di Siviglia emerge in ASC, Sez I, Vol. 611, Parte II, notaio Hieronimo Rabassa, p. 65. Inoltre Maria Cristina Terzaghi, individua l'inventario di Ludovico de Tapia, stilato in occasione del sequestro dei suoi beni, da parte del Banco Herrera & Costa, nel 1607, avvenuto a causa di un dissesto finanziario. Il canonico spagnolo possedeva importanti arredi, come un bellissimo studiolo in ebano, e cinquantasei quadri, di cui, come tradizione, vengono elencati i soggetti e non gli autori. Nella collezione emergono soggetti all'avanguardia, come zingare e canestri di frutta, che delineano un gusto moderno nell'ambito della cultura romana del primo seicento. De Tapia infatti era molto introdotto nell'ambiente aristocratico romano, tanto che nel 1580 aveva scritto l'orazione funebre per Fabrizio Colonna, fratello del cardinale Ascanio, nunzio apostolico a Madrid. M<sup>a</sup> C. TERZAGHI: *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni, tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma 2007, pp. 63-65.

<sup>28</sup> ASC, Sez.1, Vol. 610, notaio Hieronimo Rabassa, p. 88.

Questa volta dunque, la commissione venne pagata da un privato, Vincenzo Ferrer, il quale elargì solo 40 scudi, meno della metà della cifra abituale.

Nel 1603, i prelati di San Giacomo ricorsero al maestro di Spoleto, Rosato Parasole, e nel contratto venne specificato che il catafalco da costruire, doveva essere utilizzato per i dieci anni successivi. Un'usanza questa, di riutilizzare gli apparati effimeri per le cerimonie, che si protrarrà per tutto il secolo. Inoltre nel contratto vennero specificati che gli accessi alla piazza, il giorno della processione, sarebbero state solo le strade che sbucavano da "Plaza Madama, da Apollinare, dalla torre del Ruiz"<sup>29</sup>. Queste entrate stabilite sono in sintonia con il bando emanato nel 1597 per regolare gli accessi degli spettatori alla piazza.

I contratti da noi rinvenuti dimostrano che ormai la processione, iniziata almeno dal 1554, si svolgeva in modo regolare. Ogni anno un mese prima di pasqua un membro della congregazione o un chierico della chiesa si prendeva cura di commissionare ad un pittore e ad un falegname le decorazioni della piazza. Gli artisti a cui ricorrevano i committenti spagnoli per gli apparati effimeri, erano sempre italiani. L'atto notarile era redatto in modo che il pagamento completo avvenisse ad opera compiuta e in modo che i committenti fossero tutelati se gli artisti non avessero consegnato l'opera nei modi e nei tempi stabiliti. L'atto era accompagnato da un disegno preparatorio a cui l'artista doveva attenersi fin nei dettagli e il prezzo delle commissioni si aggirava intorno ai novanta scudi.

Per tutto il XVI secolo i catafalchi e la statua del Cristo vennero commissionati *ex novo* per ogni cerimonia, poi capito che si poteva risparmiare riutilizzandoli se ne fecero fare di definitivi. Così nel 1599 il pittore romano Giovanni Sanna ed il falegname Silvestro Pare vennero incaricati della statua del Cristo Redente, mentre nel 1603 il maestro Rosato Parasole compì un catafalco che doveva essere utilizzato per i dieci anni successivi.

Un'altra caratteristica che enfatizzava la meravigliosa atmosfera della cerimonia della Resurrezione era l'accompagnamento musicale. Il binomio arte e musica era stato incrementato dai nuovi dettami della Controriforma, cosicché la chiusura del concilio di Trento coincise con un incremento delle cappelle musicali all'interno dei luoghi di culto e con l'aumento dei musicisti spagnoli a Roma.

<sup>29</sup> A. M. SÁNCHEZ SALCEDO: "Mañas de agua, noches de fuego: fiesta de la Resurrección en Piazza Navona", in *Academia de España*, Roma 1998, pp. 70-73.



Fra i compositori spagnoli che si distinsero nella musica sacra romana emerse Tomás Luis de Victoria, che dal 1573 iniziò a collaborare con la Confraternita della Resurrezione nella chiesa di San Giacomo degli spagnoli. Victoria partecipò all'organizzazione musicale della cerimonia della Resurrezione fino al 1580, ricevendo dai quattro ai nove scudi all'anno<sup>30</sup>.

Ma l'apoteosi musicale della cerimonia spagnola si compì nel 1604 quando, una volta ridotte le spese con il riutilizzo annuale degli apparati, la Confraternita della Santissima Resurrezione poté investire in altro modo e impegnò il maestro Martino Lamota a portare 82 musicisti, provenienti dalle cappelle di San Pietro, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore, Santo Spirito, San Lorenzo in Damaso, San Luigi dei Francesi, Sant'Apollinare, Santa Maria dei Monti e Santa Maria in Vallicella<sup>31</sup>.

Di anno in anno, per tutto il XVII secolo gli apparati effimeri, accompagnati da musica e fuochi di artificio, furono sempre più grandiosi e le scenografie entrarono nelle cronache dei contemporanei.

La processione organizzata dalla Confraternita della santissima Resurrezione in piazza Navona, entrò a far parte delle ricorrenze annuali di Roma.

La Pasqua spagnola però, non era solo un'occasione per creare fastose decorazioni così da imprimersi nelle menti degli spettatori ma anche un momento di affermazione della *Nazione* spagnola. Una maniera tanto esemplare quanto popolare di esaltare il potere imperiale della Spagna. La Roma dei papi possedeva una forte autorità religiosa ed un tesoro artistico ed intellettuale che erano il cuore pulsante del potere imperiale, la corona spagnola senza il consenso spirituale, e senza quell'eredità culturale, non aveva ragione di esistere. La religiosità della festa divenne un mezzo, con cui gli spagnoli fecero proprio il potere spirituale dei papi per realizzare il prestigio della casa reale spagnola a Roma. La controriforma era stata il simbolo dell'unione fra l'assolutismo imperiale e quello spirituale ma nell'opinione pubblica romana gli spagnoli non erano visti di buon occhio dai tempi di Paolo IV Carafa, impegnato in una forte politica antispagnola. Gli spagnoli, attraverso una solenne processione pubblica, puntarono dunque a riconquistare il consenso dei romani.

<sup>30</sup> A. RECANSÉS BARBERÀ: "De Cristóbal de Morales a Tomás Luis de Victoria: la música española en la Roma del Renacimiento", in C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di): *Roma y España...*, *op. cit.*, I, pp. 421-443.

<sup>31</sup> J. FERNÁNDEZ ALONSO: "Santiago de los españoles y la Archicofradía...", *op. cit.*, p. 203.

La processione della Pasqua divenne al contempo la realizzazione dei dettami del concilio di Trento e il manifesto pubblico della politica spagnola. Ma non solo perchè l'effimero divenne il protagonista assoluto del linguaggio barocco nel seicento e, alla luce dei documenti pubblicati in questo saggio, gli spagnoli furono i registi e gli attori di questa tendenza artistica fin dal secolo precedente. La Confraternita della Santissima Resurrezione utilizzando la processione della Pasqua per proiettare l'immagine del potere imperiale iberico nel cuore di Roma, fece degli spagnoli i pionieri del linguaggio Barocco.



## *Il segretario Juan de Lezcano e la sua collezione di dipinti italiani*

Antonio Vannugli

### *NOTE BIOGRAFICHE*

Appartenente a una famiglia di *hidalgos* che traeva le proprie origini tra la Navarra e la provincia di Guipúzcoa, Juan de Lezcano nacque ad Aguarón presso Cariñena nell'arcidiocesi di Saragozza verso la seconda metà del settimo decennio del Cinquecento, con buone probabilità intorno al 1567. A quel tempo suo padre, che portava lo stesso nome di battesimo, aveva già alle spalle numerosi anni di servizio nei pubblici uffici per aver iniziato sin da ragazzo a lavorare presso i tribunali del regno d'Aragona, per trasferirsi quindi a cavallo del 1570 a Madrid presso la segreteria del Consiglio di quel regno come aiutante di Diego Talayero, luogotenente del protonotario. All'inizio del 1571, con la costituzione della Lega Santa sotto il comando di don Juan de Austria, Juan Lezcano *senior* fu quindi destinato da Filippo II al servizio del principe come collaboratore del suo segretario personale Juan de Soto, e con loro si imbarcò alla volta di Napoli. Incaricato dell'approvvigionamento della flotta, il padre del futuro collezionista non sembra aver lasciato più Napoli, continuando dapprima a svolgere lo stesso incarico agli ordini del duca di Sessa ed entrando successivamente nella cancelleria reale, al servizio dei diversi viceré che si succedettero a rappresentare la corona almeno fino al 1583 ma sicuramente per altri anni ancora <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il presente contributo anticipa e riassume con alcune integrazioni il saggio monografico *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgia, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*, in corso di stampa nella serie di *Memorie* comprese negli *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, la cui diffusione è prevista tra la fine del 2010 e l'inizio

Dal canto suo Juan *junior*, che per esser nato in Aragona e non già a Madrid doveva essere tutt'al più un fanciullo quando si trasferì a Napoli al seguito di suo padre, aveva certo superato i vent'anni quando nel 1591 aveva a sua volta intrapreso la propria attività lavorativa presso la segreteria del Regno, al tempo del viceré don Juan de Zúñiga y Avellaneda sesto conte di Miranda, per proseguire dal 1595 con il titolo di "*offiçial mayor*" sotto don Enrique de Guzmán secondo conte di Olivares. Nel 1599, con la partenza del conte di Olivares e l'arrivo di don Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal sesto conte di Lemos, Juan ottenne quindi la promozione a segretario della guerra e dell'esercito, incarico che conservò quando, alla morte del Lemos nell'ottobre del 1601, il figlio cadetto di questo don Francisco Ruiz de Castro subentrò in qualità di luogotenente fino all'arrivo, un anno e mezzo più tardi, di don Juan Alfonso Pimentel y Herrera ottavo conte di Benavente <sup>2</sup>.

---

del 2011. Ad esso si rinvia per le fonti d'archivio e bibliografiche relative alla vita del segretario e alle vicende della sua famiglia, tra le quali si segnala in particolare il denso studio di Marco Gallo *cit.* a nota seguente.

<sup>2</sup> Sulla figura di Francisco Domingo Ruiz de Castro Andrade y Portugal (1579-1637) è fondamentale M. GALLO: *Orazio Borgianni pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro conte di Castro*, Roma 1997, pp. 35-45 e 175-178 app. 7; qui lo studioso annunciava (p. 43, nota 2 e pp. 44-45, nota 15) uno studio in corso di stampa sulla vita del Castro, mai però pubblicato. Alla bibliografia indicata da Gallo andranno aggiunti almeno V. AURIA: *Historia Cronologica delli Signori Viceré di Sicilia Dal tempo che mancò la Personale assistenza de' Serenissimi Rè di quella. Cioè dall'Anno 1409. fino al 1697. presente*, Palermo 1697, pp. 82-84; G. E. DI BLASI: *Storia cronologica dei Viceré Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo 1842, pp. 292-297; e successivamente A. ANSELMi: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, pp. 195 e 198; *Il diario del viaggio in Spagna del Cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano del Pozzo*, Madrid 2004, pp. 65 con nota 166, 69, 107, 116-117 con nota 281 e 227-228; nonché E. PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS: *Don Pedro Fernández de Castro, VI conde de Lemos (1576-1622)*, Madrid 1997, *passim*. Ultimamente dedica tre paragrafi a don Francisco –la sua amministrazione domestica a Madrid nel 1626 (pp. 121-125), il suo ambiente culturale a Roma (pp.160-162) e la sua presunta "*política matrimonial*" (pp. 171-178)– anche I. ENCISO ALONSO-MUNER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos*, Madrid 2007, mentre un'ulteriore ipotesi sulla sua committenza artistica è formulata ancora da M. GALLO: *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma 2007, pp. 181-209, 194-196. Fondamentali, infine, sono stati per chi scrive i numerosi scambi di notizie e opinioni con l'amica Manuela Sáez González, autrice di diversi contributi sui conti di Lemos.

Sebbene non ci siano prove che Juan de Lezcano abbia lasciato Napoli durante il vicereame del conte di Benavente, l'inventario della sua pinacoteca lascia precisi indizi circa la sua partecipazione all'ambascieria straordinaria che don Francisco Ruiz de Castro compì a Venezia tra il 1606 e il 1607 in seguito all'interdetto papale contro la Serenissima; e quando quest'ultimo ottenne il 29 aprile 1609 la nomina ad ambasciatore presso la Santa Sede <sup>3</sup>, non esitò a chiamarlo affinché lo accompagnasse a Roma come segretario personale. Il Lezcano soggiornò così a Roma, prendendo casa in affitto al Corso con la prima moglie Claudia Salinas, per quasi sette anni tra il giugno 1609 e il marzo 1616, anni che si rivelarono cruciali per la maturazione del suo interesse verso la pittura. Come rivela sempre l'inventario della sua collezione, egli non mancò infatti di approfittare, nei limiti del suo peso sociale e delle sue possibilità economiche, dell'eccezionale vivacità e ricchezza dell'ambiente artistico romano all'epoca del pontificato di Paolo V Borghese.

Quando all'inizio del 1616 don Francisco de Castro concluse il suo incarico presso la corte papale, lo attendeva l'ambita e meritata nomina a viceré: non però a Napoli, dove da sei anni a rappresentare la corona era suo fratello don Pedro Fernández de Castro settimo conte di Lemos, bensì a Palermo. Dopo aver inoltrato a corte la richiesta di conferire al proprio segretario il prestigioso titolo di "*secretario de Su Magestad*" e ottenuta da Filippo III, nonostante il parere favorevole del Consiglio di Stato, una risposta positiva a condizione che la nomina, onde evitare pericolosi precedenti, fosse concessa solo quando la delegazione avesse lasciato Roma, il Castro non ebbe dubbi a portar con sé in Sicilia il Lezcano: sicché Juan visse stabilmente a Palermo con il suo protettore per oltre cinque anni tra l'autunno del 1616 e la primavera del 1622, fino al definitivo richiamo del Castro in Spagna e il suo temporaneo rientro a corte quando il nuovo re Filippo IV regnava ormai da un anno. Pochi mesi dopo, in seguito alla morte senza figli del fratello maggiore, don Francisco diveniva l'ottavo conte di Lemos, titolo che avrebbe conservato per neppure sei anni: rimasto vedovo nel 1623 dell'amata sposa Lucrezia Lignana, o Legnano, di Gattinara, discendente del celebre Mercurino Arborio marchese di Gattinara, gran cancelliere dell'imperatore Carlo V, la quale gli aveva portato in dote vari

<sup>3</sup> Per la nomina cfr. A. ANSELMi: *Il Palazzo dell'Ambasciata...*, *op. cit.*, p. 198. Il Castro arrivò a Roma il 9 giugno e si stabilì nella consueta residenza di palazzo Fiano in piazza di San Lorenzo in Lucina.

titoli tra cui appunto quello di conte di Castro <sup>4</sup>, e dolorosamente emarginato dai nuovi circoli del potere ruotanti intorno al conte-duca di Olivares, nel 1629 il nobile galiziano decise di assecondare la sua vocazione religiosa. Non appena il primogenito Francisco, che era nato a Roma nel 1613, ebbe raggiunto la maggiore età e contratto matrimonio con doña Antonia Girón figlia del terzo duca di Osuna, egli rinunciò così al titolo e ad ogni altra carica, tra cui quella di consigliere di Stato che rivestiva dal 1626, e imitando l'esempio dello zio Antonio indossò l'abito benedettino con il nome di fray Agustín de Castro nel monastero di Sahagún. Professati i voti definitivi il 9 ottobre 1630 al termine del regolare anno di noviziato, il Castro trascorse da religioso in vari luoghi della Spagna i sette anni che gli rimasero da vivere, finché la morte lo colse nella notte tra il 31 agosto e il 1° settembre 1637 nel monastero di San Giovanni Battista *extramuros* a Burgos. Nel 1633, già come monaco benedettino, Vicente Carducho lo aveva incluso nel celebre elenco di mecenati e protettori delle arti del suo tempo, eternandone la fama di “*amante de las buenas pinturas*” <sup>5</sup>.

Con ogni probabilità, il definitivo commiato di Juan de Lezcano dall'ottavo conte di Lemos aveva avuto luogo nella primavera del 1623, dopo che il segretario ebbe accompagnato il suo protettore a Madrid, in modo da accomiarsi dalla corte e figurare tra i testimoni presenti il 20 settembre 1622 alla dettatura di un codicillo testamentario del settimo conte di Lemos <sup>6</sup>, e con lui aveva con ogni probabilità compiuto anche il viaggio di ritorno verso l'Italia nell'inverno seguente, effettuato allo scopo di recarsi a prendere la famiglia rimasta a Gaeta. Dopo circa tre decenni di onorato servizio il segretario si era infatti risolto a ritirarsi a vita privata, stabilendosi per sempre in quella che considerava ormai la sua città. Da Napoli egli continuò tuttavia a curare i vari interessi lasciati nel Regno dai Lemos, mantenendo fino alla propria morte una

<sup>4</sup> Le numerose evidenze documentarie impediscono di circoscrivere la vicenda sentimentale e umana di Francisco e Lucrezia nei termini di “*política matrimonial*”, come vorrebbe I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo...*, op. cit., pp. 171-178.

<sup>5</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura* (Madrid 1633), ed. F. Calvo Serraller, Madrid 1977, p. 444:

“*El Conde de Lemos tan benigno, tan amante de las buenas pinturas, que solo pudo apartarle de su empleo el que tiene de la verdad de las verdades, (...) dexando (...) la honra, y bienes deste mundo por la sagrada Religion del gran Patriarca San Benito*”.

<sup>6</sup> E. PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS: *Don Pedro Fernández de Castro...*, op. cit., II, p. 297, doc. 177.

regolare corrispondenza con il nono conte<sup>7</sup>. Lì il Lezcano aveva in successive tappe acquistato due confortevoli proprietà: in città, un'ampia residenza con giardino che egli stesso aveva fatto costruire sulla piazza di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, giusto di fronte alla chiesa, e lungo la riviera di Chiaia, presso la località chiamata la Torretta, una casa suburbana pure con il suo giardino, giusto di fronte alla marina e accanto alla villa del principe di Satriano; senza contare altri immobili minori sulla medesima salita di Pizzofalcone nonché alcune casette confinanti con la villa di Chiaia.

Nonostante il benessere conseguito, la vecchiaia del segretario fu però tutt'altro che serena: mortagli entro il 1618 la prima moglie Claudia Salinas, ne aveva sposato a Palermo la sorella Felice, che gli aveva dato tre figli ma tra il 1629 e il 1630 aveva pensato bene di abbandonare il tetto coniugale per rifugiarsi nel convento di Santa Maria della Consolazione, portando via con sé gran quantità di valori in gioielli, argenti e mobili di casa, sì da non meritare, in attesa che si definisse la causa in corso per la restituzione dei beni sottratti, neppure il lascito del letto coniugale. Né le cose erano migliorate dopo che il segretario l'ebbe accolta di nuovo in casa, anzi Felice aveva continuato a procurargli dispiaceri tali da accrescerne ulteriormente la sfiducia. Per nostra fortuna, fu proprio la fuga della moglie la causa del definitivo testamento del segretario, a correzione del precedente redatto due anni prima: nell'atto, che si rivela un interessantissimo documento a disposizione degli storici dell'istituzione familiare nell'Europa cattolica dell'età moderna, traspare con forza l'amarezza del Lezcano, che dedicava ampio spazio alle disposizioni sulla tutela dei tre figli tutti ancora minorenni e minori di dodici anni, ovvero il primogenito ed erede universale Jusepe, Antonia Teresa —a quel tempo educanda presso il monastero di Sant'Antonio di Padova— e Ana María Paula, destinata di lì a poco a completare la sua formazione nel medesimo convento. In particolare il segretario si soffermava fin nei minimi dettagli sull'entità e le specifiche condizioni delle rendite assegnate ai figli durante la loro minore età e delle doti, tanto matrimoniali quanto monacali, destinate alle figlie, vietando a queste ultime le nozze fin che avessero compiuto sedici anni e inibendole al primogenito prima del raggiungimento della maggiore età di ventiquattro anni. E soprattutto egli

<sup>7</sup> Così dimostrano le cinque lettere indirizzate ancora tra il 1633 e il 1634 da fray Agustín de Castro, allora a Madrid, all'"*amigo Lezcano*", conservate in ADA, caja 85-105/106, assieme ad altre sette speditegli nello stesso periodo dal nono conte di Lemos residente a Monforte.



proibiva loro, a scapito della loro parte di eredità e anzi “*sopena de (su) maldición*”, di contrarre matrimonio con consaguinei, “*porque la experiencia ha mostrado que los matrimonios que se contrahen entre parientes no tienen el buen subcesso que se dessea*”. Qualora poi fosse venuta a estinguersi la linea maschile, lo zelo del Lezcano verso la propria casata si spingeva fino a vincolare sotto una pesante penale le figlie e le future nipoti “*in infinitum*” a imporre alla loro prole legittima il cognome e lo stemma dei Lezcano, antepoendolo a quello del padre; mentre in caso di mancata discendenza *tout court* egli nominava erede universale il Real Ospedale di San Giacomo degli Spagnoli di Napoli, con l’incarico di dotare ogni anno nel giorno dell’Assunta dodici fanciulle povere di comprovata virtù: quattro spagnole, preferibilmente di famiglia aragonese o della Guipúzcoa da cui provenivano i suoi antenati, e otto regnicole.

“*Con arto dolor de (su) alma*”, il Lezcano escludeva pertanto dalla cura della prole la moglie fedifraga, “*por no haver cumplido con ellos con la obligacion de madre*”, come pure l’intera famiglia Salinas a cominciare dal suocero Juan Antonio e dal cognato Francisco, per affidare invece secondo la legge i figli a un gruppo di sette tutori nominati contestualmente esecutori testamentari, ai quali imponeva di mettere al miglior frutto il capitale e il patrimonio immobiliare e di astenersi dal procedere alla benché minima alienazione. L’illuminante elenco dei tutori si apre con il famoso comandante Carlo Andrea Caracciolo marchese di Torrecuso, il quale peraltro era anche cugino primo di Lucrezia Lignana. Cavaliere dell’Ordine di Santiago, il Torrecuso era rientrato nel 1629 a Napoli dopo aver combattuto contro gli Olandesi in Brasile contribuendo al recupero di Bahía e aver partecipato a diverse altre campagne in Europa; l’anno seguente era divenuto governatore dell’Annunziata. Più tardi Filippo IV, che lo avrebbe nominato Grande di Spagna, lo chiamò a combattere, come maestro di campo generale al comando dei reggimenti d’Italia, in Catalogna e in Portogallo<sup>8</sup>. A lui si affianca il meno celebre Giovan Battista Spinelli, dal 24 febbraio 1624 primo marchese di Buon Albergo per concessione di Filippo IV in virtù del servizio prestato come governatore e “capitano a guerra” nelle province di Capitanata e Molise e che il 28 ottobre 1638 sarebbe divenuto principe di San Giorgio la Montagna, l’attuale San Giorgio del Sannio, nonché anch’egli parente stretto di donna Lucrezia, essendo fratello uterino di sua madre Vittoria Caracciolo di

<sup>8</sup> Su Carlo Andrea Caracciolo (Napoli 1583/1584–1646) cfr. la voce di G. BENZONI, in *DBI* 19, Roma 1976, pp. 321–328.

Vico<sup>9</sup>. L'elenco prosegue con i nomi di Lucio Caracciolo di Vico, fratello minore di Carlo Andrea e a quel tempo membro del Consiglio di Guerra delle Fiandre nonché preside di Catanzaro, il quale, definito da un cronista contemporaneo "uomo di strani e bizzarri costumi", avrebbe ottenuto nel 1641 il titolo di marchese e nel 1645 quello di duca di San Vito e Luciante in Calabria<sup>10</sup>; dei consiglieri reali Diego de Varela e Juan de Alegría; nonché dei capitani Bernardino de Lezcano, fratello del testatore, e Juan de Espinosa: i quali nomi testimoniano con larga abbondanza, com'è stato da più parti osservato, il buon grado di inserimento che il Lezcano aveva raggiunto nell'alta società napoletana<sup>11</sup>.

Allo stesso tempo egli non dimenticava il vecchio legame con don Francisco de Castro, ormai "*fray Agustín de Castro*", alla cui protezione, al pari di quella dell'erede omonimo allora nono conte di Lemos, affidava i propri tre figli. Nella casa di Diego de Varela il segretario desiderava che il figlio Jusepe, "*como hijo de español*", fosse allevato e istruito secondo i costumi e la lingua di Spagna; continuando a occuparsi di lui e della sua cagionevole salute, come aveva fatto fino allora, l'affezionata cognata Francisca de Avendaño vedova del fratello Hernando, per il quale egli aveva ottenuto i posti di capitano di galera e in Sicilia di sergente maggiore della milizia nonché una pensione reale di venti scudi. Quanto a se stesso, da buon aragonese il segretario ordinava di essere seppellito sotto l'altar maggiore della chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli

<sup>9</sup> Per la concessione a Giovan Battista Spinelli (Napoli 1577-1644), figlio di Pier Giovanni e Lucrezia Caracciolo dei marchesi di Vico, dei titoli di marchese di Buonalbergo e di principe di San Giorgio cfr. ASN, Archivi privati. Inventario sommario, Roma 1953, I, p. 41, n. 300, e p. 44, n. 319 (*Archivio Sanseverino di Bisignano, Pergamene*), e F. GONZÁLEZ DORIA: *Diccionario heráldico y nobiliario*, Madrid 1994, p. 92. "*Marchio Boni Albergi*" si firmò appunto Giovan Battista nella lapide dedicatoria del monumento eretto nella cappella di famiglia in San Domenico Maggiore alla memoria del più noto fratello maggiore Carlo (Napoli 1575-Genova 1633), grande comandante che aveva combattuto per la Spagna in mezza Europa prendendo tra l'altro parte l'8 novembre 1620 alla battaglia della Montagna Bianca e, negli anni seguenti, alla campagna che avrebbe portato il 5 giugno 1625 alla resa di Breda. Al tempo del testamento del Lezcano, Carlo risiedeva alla corte imperiale a Vienna: cfr. A. VALORI: *Condottieri e generali del Seicento*, Roma 1943, p. 385.

<sup>10</sup> Per Lucio Caracciolo (Napoli 1585-1656) cfr. M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 104 e 124, nota 32.

<sup>11</sup> Così commenta a ragione G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples 1600-1780. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Munich, London, New York and Paris 1992, p. 56.

dedicato alla saragozzana Madonna del Pilar, la cui cupola avrebbe dovuto essere completata a cura propria e degli eredi, lasciando altresì l'incarico di adornare lo stesso altare, apporre l'arme di famiglia ai quattro angoli della cappella maggiore e contrassegnare la lastra tombale con stemma e iscrizione "*en que se declare que es de Juan de Lezcano secretario de su Magestad y de sus herederos*", il tutto a segno perpetuo del suo iuspatronato: ed è un peccato che, a causa del completo rifacimento della chiesa nel 1794 per volontà di Ferdinando IV di Borbone, del presbiterio seicentesco non resti alcuna traccia. È però dato conoscere lo stesso la composizione dello stemma dei Lezcano, consistente in origine in uno scudo orlato d'oro con otto nespole di verde, recante in campo azzurro una banda d'oro in bocca a due draghi di verde o d'argento, accompagnata in alto da un calante d'argento e in basso, ma non sempre, da una stella d'oro. Più tardi, non si è in grado di dire se prima o dopo Juan, lo scudo primitivo –partito lo scudo e scomparsa l'orlatura– venne a porsi a sinistra lasciando spazio a destra a cinque foglie di pioppo di verde in campo d'oro, accompagnate in basso da due caldaie di nero<sup>12</sup>.

Ma al testamento del 1631, stilato dalla mano dello scrivano notarile, il Lezcano allegava un documento da lui personalmente stilato e sottoscritto, che è quello che qui più interessa e fornisce la ragione dell'interesse della moderna storia dell'arte verso la sua figura: l'inventario ragionato, datato 22 gennaio e significativamente intitolato *Relaçion*, della collezione di pittura che era riuscito a mettere insieme durante la sua vita e specialmente nel corso degli anni romani. E nell'ordinare agli esecutori testamentari di redigere immediatamente dopo la sua scomparsa un inventario di tutti i beni posseduti e quindi di provvedere alla vendita, al fine di estinguere i debiti rimasti insoluti, di tutto quanto non fosse necessario per il benessere dei figli, il segretario avvertiva che si procedesse "*con mucho cuydado a la venta de las pinturas porque ay entrelas muchos originales y de mucho valor*", rinviando per ciò all'allegata relazione<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Così nel *Nobiliario del reino de Navarra* e nell'*Armería*, entrambi manoscritti della collezione Salazar y Castro custoditi a Madrid presso la Real Academia de la Historia, rispettivamente vol. G-47, fols. 156 e 167, e vol. C-46, fol. 199v (cfr. *Índice de la colección de don Luis Salazar y Castro*, Madrid 1958, XII, pp. 61-75, n. 19.805, e XXI, pp. 120-128, n. 33.693), nei quali la terra d'origine della famiglia è indicata nella Navarra o nella Guipúzcoa: a quest'ultima fa esplicito riferimento Juan de Lezcano nel testamento. Dall'*Armería* deriva J. DE ATIENZA: *Nobiliario español*, Madrid 1948, p. 857.

<sup>13</sup> La "*Relaçion de las pinturas*", qui riproposta in appendice forma emendata e con una nuova numerazione delle voci, è stata pubblicata con una breve introduzione, qualche omissione

Alla morte del Lezcano, che avvenne il 15 ottobre 1634 a poco meno di quattro anni dalla stesura del testamento, la vedova fu come previsto esclusa dall'eredità e gli esecutori procedettero secondo le istruzioni all'alienazione di parte dei beni e tra questi della collezione di pittura, che venne perciò immediatamente smembrata; delle proprietà immobiliari, almeno la “*casa grande*” a Pizzofalcone restò in mano della famiglia e dovette effettivamente passare al figlio primogenito Jusepe, al tempo del testamento non ancora dodicenne e con ogni probabilità nato nel 1619. Pochi dubbi possono esservi infatti che fosse figlia di Jusepe, ammogliatosi con una Robles, quella Isabella de Lezcano y Robles che, sposa a sua volta il 7 settembre 1658 di Antonio del Rey de Rivera, generò le sorelle Antonia e Caterina del Rey y Lezcano: e come proprietà di “Antonio del Re”, al quale era stato evidentemente portato in dote dalla moglie, il palazzetto di fronte a Santa Maria degli Angeli figura infatti ancora nel 1689 in una mappa catastale redatta da Antonio Galluccio<sup>14</sup>. La discendenza del segretario confluisce infine, assieme alle proprietà di Pizzofalcone e Chiaia, nell'antica famiglia di origine romana dei Cafarelli o Caparelli, attraverso il doppio matrimonio che le pronipoti Antonia e Caterina stipularono nel 1689 rispettivamente con Ferdinando e Domenico Cafarelli, quest'ultimo figlio di primo letto del primo<sup>15</sup>.

“*LA QUADRERIA*”

Il segretario era giunto a possedere circa 140 quadri, inventariati in 116 voci che includono anche due specchi dipinti e tre reliquiari, a parte due voci che sono andate perdute per il danneggiamento del margine inferiore delle carte. Solo per 37 di essi, copie comprese, viene indicato l'autore, ma alla luce dei tempi ancora alquanto precoci e del ceto sociale del collezionista il dato supera già di molto ogni

---

e numerosi errori, secondo la trascrizione effettuata da Antonio Delfino, da G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, pp. 56-59, n. 3.

<sup>14</sup> Cfr. S. SAVARESE: “La presenza dei Teatini sulla collina di Pizzofalcone”, *Prospettiva* 57/60 (1990), pp. 146-152, p. 148 fig. 3.

<sup>15</sup> M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 107 e 125-126 nota 50, ricostruisce la discendenza di Juan de Lezcano grazie alle notizie date in C. DE LELLIS: *Discorsi postumi (...) di alcune poche nobili famiglie, Con l'Annotationi in esse, e Supplimento di altri Discorsi Genealogici di Famiglie Nobili della Città, e Regno di Napoli, del Dottor Signor Domenico Conforto*, Napoli 1701, pp. 245-246, e con la giusta correzione che Isabella non poteva essere figlia ma nipote di Juan.

ragionevole aspettativa. Il fatto stesso poi che l'inventario fosse stato redatto dal proprietario in persona, che si peritò di distinguere accuratamente tra originali e copie, non solo ne testimonia la passione per la pittura ma soprattutto lo rende ai nostri occhi un documento particolarmente rilevante per la storia del collezionismo artistico nei territori soggetti al dominio del re di Spagna da parte non della nobiltà titolata ma della categoria dei *letrados*, in anni ancora alquanto precoci in rapporto alla straordinaria fioritura che tale fenomeno culturale ed economico si avviava ad avere nel volgere dal primo al secondo quarto del Seicento<sup>16</sup>. Come dimostra tanto l'aspirazione del segretario, a cui diede voce la ricordata lettera inviata a corte da don Francisco de Castro, a ottenere per i servizi pregressi il titolo di "*secretario de Su Magestad*", quanto il suo testamento articolato fino a rasentare la pignoleria, quanto ancora la stessa lettura tra le righe dell'anteriore *defensa* elaborata dal padre Juan *senior* per rispondere tra l'altro all'accusa di essere "*desabrido*" –cioè scostante e sgradevole– nel trattare con il prossimo, con il suo forte e insistito ricorso alle esigenze di segretezza imposte dal delicato ufficio ricoperto<sup>17</sup>, ci si trova infatti di fronte a dei tipici esponenti della burocrazia dell'età asburgica, appartenenti a una famiglia di *hidalgos* navarro-aragonesi stabilmente inseriti nel ceto dei *letrados* all'interno della più vasta classe *mediana* o, come questa amava autodefinirsi, di *cristianos viejos*, con tutte le loro rivendicazioni di *limpieza de sangre* nonché connotazioni umane e caratteriali di alterigia sociale e ispanico *sosiego*. La loro principale ambizione era quella di salire più in alto possibile nella gerarchia amministrativa di segreterie e cancellerie, e i

<sup>16</sup> Sul collezionismo di pittura in Spagna e nei domini spagnoli al tempo di Filippo III, dopo la breve ma fondamentale introduzione di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, pp. 63-68, *passim*, basti rinviare a M. MORÁN e F. CHECA: *El coleccionismo en España*, Madrid 1985, pp. 170 e 223-249; M. MORÁN TURINA e J. PORTÚS PÉREZ: *El arte de mirar*, Madrid 1997, pp. 13-29 e 63-82; M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories I. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Los Ángeles 1997, pp. 199-280 inventari nn. 1-14; M. LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid 2002, in particolare pp. 11-58; S. SCHROTH: *A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III*, in S. SCHROTH e R. BAER (eds.): *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*, catalogo della mostra (Boston e Durham, NC), Boston 2008, pp. 77-121.

<sup>17</sup> Protestava Juan Lezcano che, per occuparsi "*solamente en hazer negoçios, y despachos de corte*" i quali "*son secretos y de mucha confiança (...) no se le ha de atribuyr a defecto ser resolutos, de pocas razones, y grave en su proceder*" (AGS, Visitas de Italia, legajo 49, 11).

loro modelli di riferimento restavano pur sempre i grandi segretari reali del tempo di Filippo II<sup>18</sup>. Per fare solo un esempio, di particolare rilevanza agli occhi di Juan *junior* a causa della sua precoce e straordinaria personalità di collezionista di pittura contemporanea, basti citare il nome del celebre e sfortunato *letrado* Antonio Pérez, segretario di Stato del *rey prudente* dal 1568 al 1579<sup>19</sup>. Non mancano così, nell'inventario pure autografo "*de la plata y muebles*" che segue quello dei dipinti, sia una carrozza sia gli arredi liturgici necessari per la cappella di famiglia sia alcuni oggetti provvisti dello stemma di casa Lezcano, come due portiere di cuoio per la carrozza, una saliera di argento e soprattutto il grande drappo di velluto nero ornato d'oro destinato a coprire la bara del segretario il giorno del suo funerale.

Se ci si accinge ora a un inquadramento più preciso della pinacoteca, va anzitutto osservato che la pressoché totale assenza nelle voci dell'inventario di riferimenti napoletani, tanto sul piano degli autori quanto delle iconografie, spinge a chiamare la raccolta fuori dal mondo collezionistico napoletano dei primi anni trenta e di valutare piuttosto le caratteristiche e i criteri di gusto che ne determinarono la formazione in rapporto con gli ambienti spagnoli nella Roma a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo. Infatti, l'acquisizione di quasi tutti i dipinti va senza dubbio fatta risalire ai sette anni scarsi trascorsi a Roma tra il 1609 e il 1616, mentre sono pochissime le opere che per la loro iconografia possono essere ricondotte con sicurezza al successivo soggiorno in Sicilia o agli anni napoletani. Le caratteristiche di quadreria non aristocratica ma "borghese" – creata cioè da un'unica figura di amatore e a lui non sopravvissuta, sì da risultare non meno effimera di tante raccolte gentilizie smembrate al cambio di generazione per pagare gli ingenti debiti e ipoteche lasciate dal defunto collezionista – si rivelano immediatamente non appena si considerino l'epoca e le principali caratteristiche dei dipinti: sei appena vengono definiti "antichi" o "molto antichi", oltre ad uno assegnato a "*Juan Ber.no*" cioè a Giovanni Bellini; ancor meno, quattro, appaiono riferiti ad autori attivi nei primi decenni del Cinquecento, per di più con nomi "contenitore" dall'affidabilità alquanto relativa come Tiziano, il Pordenone e Raffaello, a parte gli altri cinque onestamente riconosciuti come copie tratte da originali di quest'ultimo. Tutti i rimanenti, cioè

<sup>18</sup> Ci si riferisce alla vasta e articolata categoria di cui tratta ampiamente J. A. ESCUDERO: *Los secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724)*, Madrid 1969.

<sup>19</sup> Cfr. A. DELAFORCE: "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II", *The Burlington Magazine* 124 (1982), pp. 742-753.

poco meno del novanta per cento del totale, sono invece riconducibili ad un'epoca contemporanea o di pochissimo anteriore al collezionista, apparendo qua e là nella messe di voci senza attribuzione i nomi di autori "moderni" a cominciare dal Bassano, ricorrente per due volte, per proseguire con Federico Zuccari, Scipione Pulzone e Paolo Bril citati in un'unica occasione e terminare con un gruppo un po' più nutrito comprendente quattro opere di Annibale Carracci, due tra cui una copia del Caravaggio, tre di Guido Reni non potendo che essere egli stesso il "Bolognese" o "Bolognes" citato due volte nell'inventario, una del "Flamengo" che dovrebbe essere senz'altro Pietro Paolo Rubens e soprattutto dodici di Orazio Borgianni, l'artista di gran lunga più rappresentato. Dal punto di vista della città d'origine o d'elezione degli autori, tutti i nomi appena elencati riconducono pertanto a Roma o a Venezia: è quindi un peccato che, considerate la nazionalità del segretario e l'epoca della sua residenza romana, nell'elenco non figuri il nome di Jusepe de Ribera nel quale è difficile che egli abbia mancato di imbattersi prima di ritrovarlo a Napoli, fatto che in caso contrario avrebbe potuto gettare qualche ulteriore luce sugli esordi del grande artista valenziano. Comunque non si potrà mai apprezzare abbastanza l'onestà del Lezcano, che tranne pochissime eccezioni non dà mai l'impressione di voler esaltare oltre il ragionevole la qualità dei quadri posseduti, come dimostra il suo atteggiamento nelle due differenti occasioni in cui chiama in causa il Caravaggio; sì che al suo giudizio sull'originalità dei singoli dipinti, almeno nel caso di quelli a lui contemporanei, sarà opportuno prestare un adeguato ascolto.

Anche sul piano tematico la quadreria tradisce il tempo della sua costituzione e non si può fare a meno di osservare come, ancor più di quanto sarebbe lecito aspettarsi, la descrizione che il Lezcano dà dei propri dipinti di soggetto profano si arresti a un livello di lettura preiconografico in senso panofskiano, a dimostrazione di un'erudizione assai debole in tal campo. L'assenza di un inventario della libreria del segretario impedisce di farsi un'idea più chiara del suo livello di cultura; è vero però che la stessa frettolosa menzione, nell'elenco dei beni mobili da lui posseduti, di un "*escritorio grande lleno de libros*" non meglio specificati non induce certo a supposizioni particolarmente ottimistiche. Nell'argomento non vanno ovviamente coinvolti i "*dos baules cubiertos de enserado blanco llenos de libros que se compraron para su Magestad que para embiallos a España se espera la orden del padre fray Agustin de Castro*", i quali libri, spiega il Lezcano nel testamento, erano testi in lingua greca ed ebraica che erano stati proposti per l'acquisto a Roma all'ambasciatore don Francisco, in quanto "*a proposito para la*

*libreria del Escorial*". Dopo averli comprati, nel partire per la Spagna questi li aveva quindi affidati al segretario affinché li spedisse in Spagna, ma questi, fattili esaminare da un Gesuita "*docto en estas lenguas*", aveva appreso che solo quattro di essi erano di adeguato interesse, decidendo perciò di astenersi dall'invio e restando da allora –ulteriore riprova di quanto forte fosse rimasto il legame con don Francisco– in attesa di istruzioni da parte sua.

In conformità con quanto gli studi hanno messo in evidenza per le collezioni di pittura del primo quarto del Seicento, circa centoventi pezzi –vale a dire oltre l'ottantacinque per cento– sono di soggetto religioso, in maggior parte di carattere iconico-devozionale; solo nell'ultima parte dell'inventario affiorano otto ritratti, una decina di paesaggi di cui sei riuniti in un unico lotto nonché, tutti raccolti in fondo all'elenco e verosimilmente custoditi negli ambienti più privati dell'abitazione, sei quadri mitologici ed uno, si direbbe, di argomento epico-cavalleresco. Considerata l'epoca e la nazionalità del Lezcano si è giudicata inconsueta la presenza in questi ultimi di figure di donne nude<sup>20</sup>, ma a parte l'esiguità del numero è giusto piuttosto rilevare la *pruderie* con cui appunto si tiene a sottolineare la nudità di tali immagini. Fatto singolare, non c'è invece traccia alcuna di *bodegones* o di qualsivoglia altro genere di nature morte.

Un esame più ravvicinato dei singoli dipinti –che purtroppo sono privi di misure in palmi, laddove la frequente definizione "*grande*" risulta applicarsi non appena si superino le dimensioni di una comune "tela da testa"– non può non partire dalle copie di immagini devozionali della Madonna e dei santi, il cui collezionismo conobbe il suo apice proprio nel primo quarto del Seicento e specialmente in ambito spagnolo. Si comincia con due repliche su "*quadros medianos*" dell'antica icona della Madonna di Santa Maria del Popolo, una "*grande*" della Madonna di Santa Maria Maggiore e un'altra, pure "*grande*", dell'altra custodita in Santa Maria in Trastevere, le quali tutte, se non fosse per i dubbi suscitati dal formato, farebbero pensare con buona certezza all'operato del bavarese Sigismondo Laire, che a Roma si specializzava in quegli anni nella riproduzione in piccolo di tali icone in prevalenza destinandole appunto alla clientela spagnola; più probabile semmai è la paternità del Laire, abile e noto ricamatore, per la piccola *Natività* "*de recamo*"<sup>21</sup>. Seguono una versione della

<sup>20</sup> G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>21</sup> Sul Laire (1552 circa-1639) cfr. da ultimi G. RAMALLO ASENSIO: "Toda la obra conservada en España, y hasta ahora conocida, del pintor Segismundo Laire. Alemán en Roma", *Archivo Español de Arte* 79 (2006), pp. 243-261, e A. COLLOMB: "La peinture sur



non meno popolare *Annunziata* di Firenze, le cui copie abbondavano tra gli esponenti della cerchia del duca di Lerma, e una “*Nuestra Señora del Bonconsiglio con san Francesco de Asisa y de Paula quadro mediano*”, che ispirata all’immagine miracolosa conservata all’interno dell’omonimo santuario tenuto dagli Agostiniani nel paese laziale di Genazzano doveva consistere nella raffigurazione di un’icona della Madonna portata in volo dagli angeli. Il 25 aprile 1467 infatti, su una parete interna della chiesa della Madonna del Buonconsiglio allora in corso di costruzione, era miracolosamente apparsa un’immagine della Vergine col Bambino: si scoprì ben presto che si trattava della Nostra Signora di Scutari o degli Albanesi, in fuga dalla sua terra che era stata quell’anno invasa dai Turchi<sup>22</sup>.

A un’origine siciliana vanno invece ricondotte una “*santa Agata de Catania*” e la “*copia de Nuestra Señora de Trapani*”, cioè della parimenti miracolosa, e copiatissima, statua marmorea grande come il naturale tuttora a Trapani nel santuario carmelitano della Santissima Annunziata, attribuita in modo tutt’altro che unanime a Nino Pisano, la quale secondo la leggenda vi sarebbe giunta nel 1188 proveniente dalla Terra Santa appena conquistata dal Saladino; ancora oggi, a parte la tela tardoquattrocentesca nella chiesa di Sant’Agostino degli Scalzi a Napoli e quella seicentesca nella chiesa pure carmelitana di Sant’Antonio Abate a Palestrina, dono dei confratelli di Sicilia, si conoscono proprio in Spagna due altre grandi copie dipinte cinque-seicentesche della *Madonna di Trapani*, conservate la prima in Santo Domingo el Real a Toledo e la seconda, finora inedita, nel monastero delle Descalzas Reales di Madrid, mentre di una terza, forse andata distrutta durante la guerra civile spagnola del 1936, è documentata la consegna, il 17 settembre 1616, a María Ana de San José priora del convento della Encarnación sempre a Madrid<sup>23</sup>. All’ambiente napoletano sembrano invece da collegare i tre quadretti con l’Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, e più in generale alla cultura figurativa iberica diffusa in entrambi i regni di Napoli e Sicilia il ciclo di undici quadri con l’*Apostolato*.

---

pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains”, *Paragone* 69 [679] (2006), pp. 75-87.

<sup>22</sup> Cfr. L. VANNUTELLI: *Cenni storici sul Santuario di Maria Santissima del Buon Consiglio di Genazzano*, Roma 1839.

<sup>23</sup> Per la fortuna dell’immagine in Spagna e le due copie dipinte ivi esistenti cfr. Á. FRANCO MATA: “Hacia un corpus de las copias de la ‘*Madonna di Trapani*’ tipo A (España)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 10 (1992), pp. 73-92. La copia di Palestrina è gentilmente segnalata da Claudia Tempesta.

A dispetto della differente pertinenza geografica, le leggende che vedevano per protagoniste le icone del Buonconsiglio e di Trapani condividevano il paradigma narrativo della fuga miracolosa da un territorio conquistato dai Turchi, il che offre un'evidente conferma di quanto il segretario si sentisse personalmente coinvolto nella linea politica pregiudizialmente antiottomana perseguita dalla Spagna asburgica tra il XVI e il XVII secolo, e per quanto riguarda la seconda in quella che era stata la principale preoccupazione politico-militare di don Francisco de Castro durante il suo mandato siciliano. Ancora, tre quadretti rappresentanti una *Madonna*, un *San Francesco* –questi due forse a *pendant*– e un piccolo *Ecce Homo* su rame recavano un ornamento definito “*a la veneçiana*”, mentre era forse un'icona veneto-bizantina la piccola *Madonna col Bambino* di cui si indica la provenienza “*de Sclavonia*”. Tutti sacri, com'è prevedibile, erano poi i dipinti definiti dal proprietario “antichi”, cioè anteriori al pieno Rinascimento: una grande *Sacra Famiglia*, una *Crocifissione*, una piccola “*Soledad*” vale a dire una versione della tradizionale iconografia spagnola raffigurante la Vergine Maria in lacrime vestita a lutto dopo la sepoltura del Figlio, una *Madonna col Bambino con il committente* “*vestido de frayle*”, un'altra *Madonna col Bambino e san Giovannino* su tavola “*muy antigua y de valor*” e infine un' *Adorazione dei Magi* di cui si ricorda l'intrigante provenienza dalla chiesa romana di San Pietro in Montorio.

Di due tele di grandi dimensioni l'inventario indica inoltre la prevista destinazione ecclesiastica: è il caso di un' *Assunzione* e di una delle due copie dalla *Trasfigurazione* di Raffaello in San Pietro in Montorio, mentre su un altare doveva chiaramente trovarsi un tempo il misterioso prototipo da cui era stata tratta una tela quadrata con la *Deposizione*, dipinto che “*se puede tener por original, porque de donde se sacco se lo tomaron los ingleses*”, vale a dire che la partenza dell'originale per lidi assai lontani, da cui difficilmente avrebbe potuto fare ritorno, accresceva a giudizio del Lezcano il valore della copia di sua proprietà fino a renderlo ad esso equivalente.

Riportata a chiare lettere è anche la provenienza di un anonimo *San Girolamo* “*que sta scrivendo*”, il quale dipinto recava ancora dipinte “*en lo alto de la corniz (...) las armas del señor cardenal Pio*”. Il dipinto doveva essere un dono che il segretario aveva ricevuto a Roma da parte di un raffinato, e si può aggiungere filospagnolo, collezionista qual era il cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia, personaggio altresì legato all'ambiente del cardinale Pietro Aldobrandini<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Su Carlo Emanuele Pio di Savoia (1585-1641) come collezionista di pittura cfr. L. TESTA: “Un collezionista del Seicento: il cardinale Carlo Emanuele Pio”, in J. BENTINI (ed.): *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*, Modena 1994, pp. 93-100.

Facilmente ricostruibile è poi la ragion d'essere degli otto ritratti facenti parte della raccolta, sorprendentemente pochi in proporzione e simboli e promemoria, nei rispettivi casi, di fedeltà politica o di affetti privati. Nella minuscola, essenziale *galería de retratos* del segretario erano compresi *Don Enrique de Guzmán secondo conte di Olivares*, viceré di Napoli dal 1595 al 1599, e il suo successore *Don Fernando Ruiz de Castro sesto conte di Lemos*, sotto i quali aveva prestato servizio il Lezcano nei primi anni della sua carriera; *Paolo V Borghese*, sotto il cui pontificato si era svolta la sua permanenza a Roma in qualità di segretario dell'ambasciatore de Castro; e, riuniti in un unico lotto insieme all'effigie dello stesso *Don Francisco de Castro*, i quattro ritratti di famiglia: quelli cioè del “*Secretario Juan de Lezcano*” ovvero del medesimo testatore o in remota alternativa di suo padre, delle sue due mogli *Claudia Salinas* e *Felice Salinas*, e di una *María García* il cui grado di parentela non si è in grado di precisare. Il novero dei dipinti anonimi degni di menzione si completa con una *Maddalena morta*, con sei *Paesaggi* generici e altri tre piccoli su rame con figure di eremiti, e infine con un *Perseo e Andromeda*, una *Diana e Atteone* e altre tre tele profane di ardua decifrazione tematica.

Ma quando si vengono a considerare i trentasette dipinti provvisti di nome d'autore, tra originali e copie poco più di un quarto del totale, dall'inventario traspare con ancor maggiore evidenza il peso determinante che nella costituzione della raccolta ebbero le relazioni professionali e ancor più personali del Lezcano. Non è invece dato cogliere alcuna netta predilezione di tendenza, sebbene la penuria di opere manieriste imponga di riconoscere quanto il gusto dello spagnolo fosse aggiornato sulle correnti stilistiche di maggior fortuna e di più recente sviluppo. Vista la loro vasta diffusione sul mercato internazionale, nulla si può stabilire in merito alle circostanze in cui vennero acquisite le sei opere assegnate ad artisti della scuola veneta: in ordine approssimativo di datazione una *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista* di Giovanni Bellini; un'altra sorta di piccola “*Sacra Conversazione*” con il *Cristo, la Madonna e san Giovanni Battista* di Tiziano; un non altrimenti attestato *San Paolo* ancora di Tiziano; una *Resurrezione di Lazzaro* del Pordenone che sarà forse stata una copia del grande, problematico telero conservato dal 1732 nella Galleria del Castello di Praga, proveniente dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo<sup>25</sup>; una *Natività*

<sup>25</sup> Cfr. C. FURLAN: *Il Pordenone*, Milano 1988, pp. 19, 21, 39-40, note 76-77, e pp. 335-336, n. A23, con qualche dubbio sull'attribuzione, perplessità respinte da C. E. COHEN: *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone*, New Haven and London 1996, pp. 94-101, 111, note 79-84, e pp. 521-524, n. 10.

su pietra “*de mucho preçio*” del “*Basa*” ovvero del Bassano e, copia da un originale dello stesso, una *Circoncisione* di formato “*mediano*”, forse derivazione ridotta dall’enorme pala già nel vecchio duomo di Santa Maria in Colle e ora nel Museo Civico di Bassano, firmata da Jacopo e dal figlio Francesco nel 1577 ma spettante in buona parte al secondo<sup>26</sup>. È questa la prima opera per cui è possibile indicare un passaggio posteriore: in occasione dell’*almoneda* della quadreria Lezcano essa dovette infatti essere acquistata dall’allora viceré conte di Monterrey, che al termine del suo mandato l’avrebbe condotta a Madrid dove nel 1653 fu tassata per 350 *reales* da Antonio de Pereda<sup>27</sup>.

Gli altri quadri provvisti di attribuzione sono tutti di origine romana, e a parte quelli dati a Raffaello nessuno è riferito ad artisti scomparsi prima del 1598, quando cioè il segretario era, seppure non ancora a Roma, giunto in Italia già da qualche anno. Si sono già ricordate le due copie della celeberrima *Trasfigurazione* di San Pietro in Montorio<sup>28</sup>, chiesa peraltro legata tradizionalmente alla corona spagnola –giusto nel 1604 Filippo III aveva stanziato una somma di 3.000 scudi per il restauro del complesso promosso dall’ambasciatore il marchese di Villena, onde l’anno seguente era stata tra l’altro realizzata la scalinata d’accesso a doppia rampa– da cui come si è visto il Lezcano aveva tratto anche la probabilmente quattrocentesca *Adorazione dei Magi*. Ma di Raffaello egli possedeva anche altre opere: anzitutto “*el retrato de la enamorada*”, che sarà stata una delle tante copie della cosiddetta *Fornarina*, così chiamata solo a partire dal 1772 ma attestata per la prima volta nel 1595 presso la contessa Caterina de’ Nobili Sforza di Santafiora, alla cui morte avvenuta il 10 dicembre 1605 dovette passare –tramite la figlia

<sup>26</sup> Cfr. la scheda di P. MARINI in B. L. BROWN e P. MARINI (eds.): *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa e Fort Worth), Bologna 1992, pp. 294-295, n. 121.

<sup>27</sup> Cfr. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 174 (1977), pp. 417-459, 458, n. 246 (103), che ha suggerito il rapporto con la tela di Francesco nel Museo Civico di Bassano, e M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 514, n. 58.103. Sulla fortuna dei Bassano in Spagna, in attesa della stampa di J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, cfr. M. FALOMIR FAUS (ed.): *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid 2001.

<sup>28</sup> Per esempio anche il duca d’Alcalá, tra i tanti collezionisti spagnoli dei primi decenni del Seicento, aveva una piccola copia su rame della *Trasfigurazione*: cfr. J. BROWN e R. L. KAGAN: “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin* 69 (1987), pp. 231-255, 249, n. III.2.

Costanza sposa di Jacopo duca di Sora— in casa Boncompagni dove la ricorda Fabio Chigi nel 1618<sup>29</sup>; e qui è interessante notare come la definizione preceda di diversi decenni quella di “Innamorata” usata nel 1657 dallo Scannelli<sup>30</sup>. Peraltro, cinquant’anni più tardi un “Ritratto della Donna di Raffaele mezza figura di palmi 4. e 3. in circa” appare nell’inventario romano del 1682 di don Gaspar de Haro marchese del Carpio, a quel tempo ambasciatore presso la Santa Sede<sup>31</sup>. Alla “*enamorada*” si aggiungevano tre immagini non meglio individuabili quali un dipinto, “*de mucho preçio*” per il segretario, con “*una mujer desnuda que se sta bañando con una criada*” —senza dubbio una scena mitologica anche a giudicare dalla posizione nell’elenco, e da precisarsi forse in un *Bagno di Diana*— nonché due quadretti riconosciuti per copie con un *Crocifisso* e una *Cattura di Cristo*, soggetto quest’ultimo non attestato nella produzione del Sanzio.

Non molte certezze dà, almeno nella maggior parte dei casi, l’esame dei dipinti di autori contemporanei. Di paesaggi autografi raffiguranti *San Girolamo* ad opera di “*Paulo Grilo*”, vale a dire di Paolo Bril, sussistono appena due esempi, il primo già a Londra nella collezione Morris —un rametto che, per essere firmato e datato 1592, è la prima opera nota eseguita dall’artista su tale supporto— e l’altro su tela appartenente al Museo del Louvre, firmato e datato 1609 e che pertanto sembrerebbe più compatibile se non fosse troppo grande per la definizione “*pequeño*” usata nella *Relaçion*<sup>32</sup>. Nulla si può dire circa la *Deposizione* di Federico Zuccari, soggetto assente dal *corpus* conosciuto dell’artista, e ancor meno di una *Natività* di Scipione Pulzone, soggetto in cui non risulta che il pittore di Gaeta si sia mai cimentato a parte il limitato intervento di collaborazione con il gesuita Giuseppe Valeriano per la cappella della Madonna della Strada al Gesù, sebbene sia molto probabile che il Lezcano intendesse alludere piuttosto a una replica o copia —la definizione è ambigua— della popolarissima *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant’Elisabetta* oggi nella

<sup>29</sup> Sulla storia precoce della *Fornarina* cfr. da ultima L. CALZONA: “La collezione occultata”, in L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE e F. SOLINAS (eds.): *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 7-11 dicembre 2004), Roma 2007, pp. 71-82, 76.

<sup>30</sup> F. SCANNELLI: *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 166.

<sup>31</sup> Cfr. M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 732, n. 42.

<sup>32</sup> Cfr. F. CAPPELLETTI: *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006, p. 216, n. 15, e p. 269, n. 99.

Galleria Borghese<sup>33</sup>. Infine, la “grande” *Natività* del “*Flamengo*” richiama con forza alla mente la famosa pala che nel 1608 Pietro Paolo Rubens, dipinse per la chiesa oratoriana di San Filippo Neri a Fermo e oggi conservata nella locale pinacoteca civica; di una replica o copia della quale –escluso il bozzetto su tavola, poi trasportato su tela, proveniente dalla collezione del conte Bruhl di Dresda e registrato a partire dal 1769 nel Museo dell’Ermitage, se non altro perché troppo piccolo anche per i generosi criteri usati nell’inventario– il Lezcano potrebbe benissimo essere entrato in possesso<sup>34</sup>.

Altrettanto irrisolvibile è la questione relativa ai quattro quadri per cui viene speso il nome del “*Caraciolo*” o “*Carachiolo*”, che al pari di quanto avviene in numerose altre fonti seicentesche tanto spagnole quanto italiane non va inteso per Battistello ma per Annibale Carracci<sup>35</sup>: tre di tema sacro, ovvero una *Natività con angeli*, una piccola *Madonna col Bambino* e un *San Francesco consolato dagli angeli*, e uno di argomento mitologico con *Venere, Giunone e Cupido* il quale fa pensare ai soggetti per la volta della Galleria Farnese, senza però essere collegabile ad alcuna opera conosciuta dell’artista. È anche vero che, al pari delle altre tre, potrebbe trattarsi benissimo di un’opera appartenente alla nutrita scuola romana di Annibale, ma a proposito di esso il Lezcano tiene a rammentare che un personaggio ancora oggi ben noto quale il ricco conte di Villamediana aveva offerto, nel vano tentativo di entrarne in possesso, addirittura 500 ducati. È possibile precisare l’epoca e le verosimili circostanze in cui dovette maturare la proposta di acquisto, vale a dire nel corso della sosta che il Villamediana effettuò a

<sup>33</sup> Cfr. A. DERN: *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*, Weimar 2003, pp. 73-74 e 157-158, n. 50, e per una copia in Spagna J. M. RUIZ MANERO: “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, *Archivo Español de Arte* 68 (1995), pp. 365-380, 376 e 377, figg. 11-12.

<sup>34</sup> Cfr. V. SGARBI (ed.): *Un capolavoro di Rubens. L’Adorazione dei pastori*, Catalogo della mostra (Genova), Milano 2004.

<sup>35</sup> Così, come rileva A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pittura italiana del siglo XVII...*, *op. cit.*, p. 95, scrive “*Caracholi*” per Carracci, V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*, p. 417. “*Caraccioli*” erano chiamati dallo stesso cardinale Odoardo Farnese, e altrettanto si legge in numerosi inventari italiani. È pertanto sbagliata l’identificazione con Battistello che ha operato G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, pp. 56 e 487, trascinando nell’errore chi scrive (A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a ‘*Martyrdom of St Lawrence*’ at Roncesvalles”, *The Burlington Magazine* 140 [1998], pp. 5-15, e 160, p. 7); ristabilisce la verità S. CAUSA: *Battistello Caracciolo. L’opera completa*, Napoli 2000, pp. 130, n. 22, e p. 347, n. P58.

Roma, proveniente da Napoli, nell'aprile del 1614, dato che nell'avviso inviato il 16 di quel mese alla corte di Urbino si informa del banchetto organizzato dal duca Caetani in onore suo e dell'ambasciatore don Francisco de Castro<sup>36</sup>. Da Roma, passando per Siena e Firenze, il Villamediana avrebbe proseguito per l'Italia settentrionale e nell'aprile dell'anno seguente si sarebbe imbarcato a Genova diretto in Spagna, portando con sé diversi dipinti di gran valore tra cui del Caravaggio, scrive il Bellori, "la mezza figura di Davide –identificabile con la tavola oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna– e 'l ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano", mai più rintracciato<sup>37</sup>. Nel caso che il misterioso dipinto mitologico fosse davvero di Annibale risulta comunque da escludersi ogni ipotesi di una committenza diretta, in quanto l'artista bolognese, dopo essersi recato a Napoli verso la fine della primavera del 1609 nella speranza subito frustrata di potersi rimettere in salute<sup>38</sup>, era morto a Roma il 15 luglio di quell'anno poche settimane dopo l'arrivo dell'ambasciatore de Castro e del suo segretario Lezcano, ed è assai improbabile che il pittore e il collezionista si siano mai incontrati.

Alla scuola classicista appartenevano pure l'*Assunzione con angeli musicanti*, "quadro mediano en rame" opera di "Guido bolognes" ovvero Guido Reni, la quale, anche per esser "pintura de preçio" e per la descrizione più accurata del solito che lo vuole "lleno de coros de angeles, y de virgines con instrumentos de musica", offre più concrete possibilità di individuazione. È infatti ragionevole ritenere che l'opera posseduta dal segretario corrispondesse alla composizione, ideata a Roma nel corso del primo decennio del Seicento, nota attraverso le repliche autografe variate del Museo del Prado e della National Gallery di Londra, entrambe di grandezza perfettamente compatibile con il formato "mediano" indicato nella *Relaçion*. Mentre la prima, proveniente dalle raccolte di Filippo IV e registrata nell'Alcázar di Madrid a partire dal 1666, è però dipinta su tavola, la seconda, che è di alcuni anni più tarda e viene fatta risalire al 1607, è appunto su rame e proviene, sembra, anch'essa dalla Spagna.

<sup>36</sup> Su don Juan de Tassis y Peralta secondo conte di Villamediana (1582-1622) e i quadri del Caravaggio, segnatamente il *David* su tavola di Vienna, cfr. M. MARINI: *Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, Roma 2005, pp. 298-299 e 528-529, n. 85, pp. 559-560, sub n. 102 e p. 581, n. P-17, con bibl.

<sup>37</sup> G. P. BELLORI: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), ed. E. Borea e G. Previtali, Torino 1976, pp. 232-233 e note 1-2.

<sup>38</sup> Cfr. da ultima A. STANZANI: "Regesto documentario", in D. BENATI ed E. RICCOMINI (eds.): *Annibale Carracci*, Catalogo della mostra (Bologna e Roma), Milano 2006, pp. 465-479.

Potrebbe dunque trattarsi proprio di questa, o in alternativa della sua ottima copia antica, pure su rame, nello Szépművészeti Múzeum di Budapest, la cui storia conosciuta non risale oltre la sua appartenenza alla collezione Esterhazy; sempre che ad appartenere al Lezcano non fosse una delle varie copie della più fortunata replica londinese periodicamente affioranti nella letteratura e sul mercato; è in ogni modo certo che già nel Seicento l'immagine godeva in Spagna di una buona notorietà<sup>39</sup>.

Più avanti nell'inventario sono descritti, uno di seguito all'altro e perciò da supporre quali probabili pendants, altri due quadri ciascuno dei quali è definito "grande" e "original del Bolognes", autore che è giusto identificare nello stesso Guido Reni, già allora consacrato tra gli Spagnoli come "el Boloñés" per eccellenza: una *Santa Caterina d'Alessandria* e una *Santa Susanna*. Il soggetto del secondo dipinto, essendo com'è ovvio da escludere che potesse trattarsi di una *Susanna e i vecchioni*, non figura nel catalogo tematico di Guido pervenuto fino a noi, sì che quale prima ipotesi di ricerca è venuto spontaneo domandarsi se per caso il Lezcano non potesse essere inciampato in un banale quanto clamoroso *lapsus* iconografico tra le sante Susanna e Cecilia. La soluzione del quesito è tuttavia molto più semplice, dimostra che il segretario spagnolo non commise nessun errore di interpretazione e anzi getta luce su un nuovo probabile rapporto di committenza: nel noto quadernetto di entrata e uscita compilato *manu propria* dallo stesso Guido a Roma tra l'ottobre del 1609 e il maggio del 1612, alla data del 26 aprile 1610 è riportato un pagamento di 25 scudi ricevuti, non è detto da chi, proprio per una *Santa Caterina* e una *Santa Susanna*<sup>40</sup>. Se

<sup>39</sup> Su ambo le versioni e la copia di Budapest cfr. D. S. PEPPER: *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, pp. 22, 24, 219, n. 14 e p. 226, n. 26, con rispettive datazioni al 1602-1603 e al 1607; lo studioso elenca altre quattro copie, delle quali due in collezioni private spagnole, senza indicazioni di supporto. Non è accettabile per la composizione il titolo di *Incoronazione della Vergine*, mancando il Redentore ed essendo l'Assunta incoronata da due angeli. A Madrid, una "lamina de dos terçias de alto de la Assumpcion de Nuestra señora en gloria copia de Guido (...)" era inventariata nel 1632 tra i quadri del dottor Alonso Cortés (M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 287, n. 13).

<sup>40</sup> Cfr. D. S. PEPPER: "Guido Reni's Roman Account Book – I: The Account Book", *The Burlington Magazine* 113 (1971), pp. 309-317, 315, n. 11 ("Adi 26 aprile [1610, n.d.r.] [...] Scudi vinticinque li doi quadri, la Sta. Catterina et Susanna"). Si segnala che una "S. Catarina del Guidoreni" "Di palmi 5 à traverso" figura ancora nel 1741 a Napoli nell'inventario di Stanislao Poliastrì arcivescovo di Rossano (G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, p. 403, n. 25).



pure occorre lasciare aperto uno spiraglio per un eventuale acquisto sul mercato da parte del Lezcano negli anni immediatamente successivi, la sua presenza a Roma già da un anno in quella primavera del 1610 rende più che fondata la proposta di individuare proprio in lui l'ignoto committente dei due dipinti. I quali purtroppo si direbbero entrambi andati perduti a meno che la *Santa Caterina* non sia da individuare nella raffigurazione autografa della santa a mezza figura acquistata verso il 1770 da William Hunter e oggi conservata nella Hunterian Art Gallery di Glasgow, allo stato attuale datata verso il 1607<sup>41</sup>.

### *I DIPINTI DEL CARAVAGGIO*

È impossibile sapere poi se Juan de Lezcano ebbe mai occasione di incontrare a Napoli il Caravaggio. Come si è detto, nell'inventario il nome dell'artista lombardo appare due volte, rispettivamente per una copia e un originale. La copia era "*un san Francisco grande que sta haçiendo horaçion en una cruz sobre una muerte*", cioè un teschio: ebbene all'interno del *corpus* del Caravaggio la descrizione trova un compatibile riscontro solamente nella tela oggi nel Museo Civico di Cremona<sup>42</sup>, in cui a voler essere precisi la croce su cui prega il santo è appoggiata sul libro del Vangelo a sua volta aperto sopra un teschio<sup>43</sup>. Ora, la probabilità che il Lezcano possedesse una copia del *San Francesco in preghiera* di Cremona potrebbe fornire un indizio in più circa la provenienza dell'originale, donato al locale Museo Civico da parte del marchese Filippo Ala Ponzone tra il 1879 e il 1885. Una decina d'anni fa è stata infatti avanzata una nuova ipotesi, attualmente di gran lunga privilegiata, che vuole il dipinto appartenente sin dall'origine alla famiglia cremonese degli Ala poi confluiti nei Ponzone, e ciò alla luce della cornice primoseicentesca di albuccio espressamente realizzata per la tela e con ogni verosimiglianza di fattura romana, verniciata di nero con profili e decorazioni dorate, dove al centro di ogni lato spicca il leone araldico con la

<sup>41</sup> Olio su tela, cm 89 x 63. D. S. PEPPER: *Guido Reni...*, *op. cit.*, p. 329, n. 10.

<sup>42</sup> Sul *San Francesco* di Cremona, databile al 1605, cfr. per ultima l'ampia scheda di M. MARUBBI in M. MARUBBI (ed.): *La pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 13-16, n.1.

<sup>43</sup> È sbagliato il collegamento, proposto in A. VANNUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 7, n. 15, con il *San Francesco in meditazione* di Carpineto Romano, dove il santo tiene in mano il teschio e la croce poggia su un sasso.

zampa alata appartenente allo stemma della famiglia, e soprattutto della presenza a Roma a partire dal 1592 del verosimile committente. Si tratterebbe di quel monsignor Benedetto Ala che, legato agli Aldobrandini, fu tra l'altro governatore dell'Urbe dal 15 giugno 1604 al 5 maggio 1610, quando Paolo V lo nominò arcivescovo di Urbino, e che lo stesso Caravaggio chiamò in causa il 28 maggio 1605 quale garante per la licenza scritta di porto d'armi che non possedeva. Le iniziali "M" e "DA" marchiate a fuoco sul dorso della cornice, inoltre, sono state ricondotte al marchese Daniele Ala, fratello di Benedetto sopravvissutogli il 27 aprile 1620 e cavaliere gerosolimitano nonché legato alla compagnia del Cordone di san Francesco, nelle cui mani il dipinto poté eventualmente pervenire; anche se ultimamente si è preferito metterle piuttosto in relazione con la figura dell'omonimo marchese Daniele padre di Filippo, vissuto ai primi dell'Ottocento<sup>44</sup>. Il possesso di una copia da parte del segretario dell'ambasciatore spagnolo potrebbe dunque corroborare, offrendo un nuovo indizio circostanziale, la tesi di una committenza da parte del governatore Benedetto Ala, non solo vicino alla famiglia di papa Clemente VIII ma soprattutto suddito del re di Spagna in quanto cremonese.

Il Caravaggio era comunque l'autore del pezzo più pregiato della collezione Lezcano, opera che –sottolineava con orgoglio il proprietario– “*es estimada en mas de 800 ducados*”, allo scopo di garantirne con forza l'autografia e far giungere agli esecutori testamentari l'implicita raccomandazione di essere particolarmente esigenti al momento della vendita. Il quadro, che permette di aggiungere il nome del segretario a quelli tutti titolati dei conti di Benavente, di Lemos e di Villamediana nel breve elenco dei primissimi collezionisti spagnoli che acquisirono opere autografe del Caravaggio negli anni a cavallo del 1610, era “*un ecçe homo con Pilato que lo muestra al pueblo, y un sayon que le viste de detras la veste porpurea*”. Grazie alla descrizione, è facile farlo corrispondere

<sup>44</sup> L'individuazione di Benedetto Ala, morto a Roma nel 1620, quale probabile committente è dovuta a S. CORRADINI e M. MARINI: “Roma 1605: lo strano furto di ‘... una lama di spada ... di M[aestro] Michelangelo da Caravaggio Pittore’”, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Catalogo della mostra (Bergamo), Milano 2000, pp. 102-107, 105, figg. 4-5 e p. 107, nota 14, con rinvio per il personaggio a N. DEL RE: *Monsignor Governatore di Roma*, Roma 1972, pp. 97-98, n. 67. La presenza dello stemma Ala sulla cornice fu indipendentemente notata anche da G. TONINELLI: “...con sua cornice nera alla romana con sopra Santo Francesco’. Annotazioni sul Caravaggio della Pinacoteca di Cremona”, *Arte Lombarda* 130 (2000), pp. 79-87. Per il collegamento con il marchese Daniele Ala padre del donatore cfr. invece M. MARUBBI (ed.): *La pinacoteca Ala Ponzone...*, op. cit., p. 14.

al famoso quadro oggi a Genova nei Musei di Strada Nuova in Palazzo Bianco<sup>45</sup>, da tempo e ormai pressoché unanimemente identificato dagli studiosi con l'*Ecce Homo* che secondo il Bellori il Merisi aveva dipinto “alli Signori Massimi” e “che fu portato in Ispagna”<sup>46</sup>, nonché messo in relazione con il leggendario “concorso Massimi” che oltre al Caravaggio avrebbe visto per protagonisti i fiorentini Ludovico Cardi detto il Cigoli e Domenico Cresti detto il Passignano. Anzi, il passaggio nella collezione Lezcano si rivela proprio l’anello mancante nell’avventuroso girovagare del quadro da Roma a Palermo a Napoli a Madrid a Genova, che con la sola interruzione del legame tra gli ultimi due trasferimenti resta valido anche per coloro i quali continuassero a non voler accettare l’autografia della tela genovese<sup>47</sup>.

Dopo molti anni di disquisizioni e ipotesi, l’esatta identità del committente e i termini esatti della questione furono messi a fuoco grazie al ritrovamento nel 1987 delle ricevute autografe rilasciate dal Caravaggio e dal Cigoli, datate rispettivamente al 25 giugno 1605 e al 2 marzo 1607<sup>48</sup>. In sintesi, nell’estate del 1605 il Caravaggio si impegnò a dipingere per il nobile Massimo Massimi, e in effetti dipinse, un quadro, da riconoscersi per esclusione nell'*Ecce Homo* citato

<sup>45</sup> All’identità tra l'*Ecce Homo* Lezcano e quello di Palazzo Bianco si accennava, in forma resa alquanto vaga per volontà della redazione, già in A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, p. 7; accenno tuttavia subito raccolto da C. PUGLISI: *Caravaggio*, London 1998, pp. 229-235 e 404, n. 52, che offre una sintetica ma puntuale ricostruzione della vicenda Massimi, e da M. MARINI: “Caravaggio y España: momentos de Historia y de Pintura entre la Naturaleza y la Fe”, in *Caravaggio*, catalogo della mostra, Madrid 1999, pp. 28-49, 39; la tesi è invece respinta da L. SICKEL: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten 2003, pp. 173 e 201 note 11-12, per il quale l'*Ecce Homo* Massimi è perduto. Sull'*Ecce Homo* di Genova (cm 128 x 103) cfr. M. MARINI: *Caravaggio “Pictor praestantissimus”...*, *op. cit.*, pp. 268-269 e 496-499, n. 70, e la scheda di P. BOCCARDO e C. DI FABIO in J. MILICUA e M. M. CUYÁS (eds.): *Caravaggio y la pintura realista europea*, Catalogo della mostra, Barcelona 2005, pp. 64-67, n. 6.

<sup>46</sup> G. P. BELLORI: *Le vite de’ pittori...*, *op. cit.*, p. 223 e nota 2.

<sup>47</sup> Un sunto della ricostruzione dell’intera vicenda proposta da chi scrive, a parte l’analisi estesa contenuta nel volume *La collezione del segretario Juan de Lezcano cit.* a nota 1 *supra*, è in A. VANNUGLI: “Juan de Lezcano, segretario dei viceré di Napoli e collezionista di pittura”, in J. L. COLOMER (ed.): *Coleccionismo artístico y mecenazgo de los virreyes de Nápoles en el siglo XVII*, Madrid 2009, in stampa.

<sup>48</sup> Il merito della scoperta è di R. BARBIELLINI AMIDEI: “Della committenza Massimo”, in D. BERNINI (ed.): *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Roma 1989, pp. 47-69.

dal Bellori, che fungesse da *pendant* a un'*Incoronazione di spine* eseguita qualche tempo prima per il medesimo committente, opera da far corrispondere, almeno per quanto riguarda l'immagine, alla nota, discussa tela oggi appartenente alla Cassa di Risparmio di Prato, databile per via stilistica tra il 1603 e il 1604<sup>49</sup>. Rimasto evidentemente insoddisfatto, poco meno di due anni più tardi il Massimi allogava quindi al Cigoli un quadro che pure si accompagnasse a uno del Caravaggio, quadro la cui identità con il celebre, correggesco *Ecce Homo* del Cigoli tuttora a Firenze nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, già prima del ritrovamento della ricevuta, è sempre stata indiscussa grazie alle notizie riferite dalla fonti seicentesche<sup>50</sup>. Dipinto che per di più, com'è stato osservato da più parti, presenta misure prossime al quadro di Prato: cm 178 x 125 l'*Incoronazione di spine* del Caravaggio, cm 175 x 135 l'*Ecce Homo* del Cigoli, che pervenne alle collezioni medicee già prima del 1638, ancor vivo il Massimi. Beninteso la chiamata in causa del quadro di Prato deve restare valida anche per coloro che, con argomenti non privi di qualche buona ragione, fossero tuttora restii ad accettarne l'autografia, essendo comunque fuor di dubbio che in essa è restituita con assoluta fedeltà un'invenzione originale del Caravaggio. Con ogni evidenza, il nobile romano si rassegnò a rivolgersi a un altro artista per ottenere un *pendant* di suo gradimento solo a nove mesi dalla fuga da Roma del Caravaggio, raccomandandosi di nuovo circa il rispetto della grandezza; condizione a cui dal canto suo il Cigoli ottemperò scrupolosamente. Quanto all'*Ecce Homo* che secondo le fonti il Passignano avrebbe dipinto, non menzionato però in alcuna biografia del pittore, nonostante le varie proposte formulate negli ultimi decenni non si è mai trovata traccia sicura.

Lo sfortunato *Ecce Homo* del Caravaggio dovette essere venduto da Massimo Massimi –le cui simpatie politiche orientate in favore della Spagna

<sup>49</sup> Sull'*Incoronazione di spine* di Prato, che Angelo Cecconi acquistò nel 1916 pare a Napoli, cfr. la scheda di M. GREGORI in *Caravaggio*, Catalogo della mostra (Madrid 1999), *op. cit.*, pp. 114-115; M. MARINI: *Caravaggio "Pictor praestantissimus"...*, *op. cit.*, pp. 230-231 e 461-463, n. 51; e ancora M. GREGORI in I. LAPI BALLERINI e F. RIGON (eds.): *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza*, Catalogo della mostra (Roma), Milano 2008, pp. 111-113, n. 40.

<sup>50</sup> Sull'*Ecce Homo* del Cigoli (su tela e non su tavola!) cfr. R. CONTINI: *Il Cigoli*, Soncino 1991, pp. 15, 30 e 82, n. 22; la scheda di M. CHIARINI in *Lodovico Cigoli tra Manierismo e Barocco*, Catalogo della mostra, (Firenze), Fiesole 1992, pp. 108-110, n. 24; nonché M. CHIARINI in M. CHIARINI e S. PADOVANI (eds.): *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Firenze 2003, II, p. 124, n. 181.

sono espresse a sufficienza dal fatto che dei due soli ritratti presenti alla sua morte nel suo appartamento uno, appeso nel cosiddetto camerino delle colonne “con uno specchio sopra per vedere alle ingiù (...) in faccia alla porta”, raffigurava appunto il “Rè di Spagna”, chissà se Filippo III o Filippo IV <sup>51</sup>– non molto tempo dopo la consegna della nuova interpretazione da parte del Cigoli; in tempo comunque per partire nel marzo 1616 con destinazione Palermo nel bagaglio del suo nuovo proprietario. La nazionalità del segretario Lezcano spiega assai bene, e meglio ancora dell'appartenenza del regno di Sicilia ai domini del sovrano di Spagna, il senso delle parole che oltre mezzo secolo dopo userà il Bellori: nonostante al tempo in cui scriveva il critico romano il dipinto dovesse trovarsi effettivamente a Madrid, è infatti di gran lunga più verosimile supporre che la fonte da lui raccolta, con ogni probabilità una tradizione orale, tramandasse che l'*Ecce Homo* era stato portato via da Roma “dagli Spagnoli”, evidentemente cioè dai collaboratori dell'ambasciatore Francisco de Castro accomiatatosi dal papa nel lontano 1616, e che con un'induzione spontanea e del tutto comprensibile egli l'abbia interpretata come “in Ispagna”. Il passaggio del quadro a Palermo offre una risposta definitiva al perché varie copie e derivazioni antiche della composizione –a cominciare da quella ampliata in basso del Museo Regionale di Messina, proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea Avellino dei Padri Teatini e concordemente attribuita ad Alonso Rodríguez <sup>52</sup>– siano state rinvenute appunto in Sicilia a fronte di nessuna di sicura origine romana, riprova appunto del precocissimo allontanamento dell'originale. Considerata la breve permanenza del dipinto sull'isola è anche probabile che da esso sia stata tratta un'unica copia, in seguito poi utilizzata quale prototipo per le altre. Appena sei anni dopo, nuovo trasloco da Palermo a Napoli, e qui pure la tela lasciò traccia se, come si è convinti, ne era una copia il “quadro Ecce' homo con cornice, del Caravaggio” compreso nell'inventario ivi redatto il 10 giugno 1630 in seguito alla morte del genovese Lanfranco Massa, antico

<sup>51</sup> Cfr. L. SICKEL: *Caravaggios Rom...*, *op. cit.*, pp. 198 e 245, il quale, probabilmente per un equivoco di lettura relativo al *San Francesco* collocato sopra la porta del medesimo ambiente (p. 246) crede che i ritratti del re di Spagna fossero due. L'altro era invece il ritratto del figlio Orazio “quando era puttino” (p. 244).

<sup>52</sup> Sulla copia messinese, attribuita allo stesso Caravaggio dall'antica letteratura locale, cfr. F. CAMPAGNA CICALA: “Riconsiderando Alonso Rodríguez”, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, Catalogo della mostra (Palermo), Venezia 2001, pp. 65-75, 69 e 75 nota 21 nonché la scheda della stessa autrice a pp. 128-129, n. 10.

procuratore e corrispondente a Napoli di Marcantonio Doria, accanto alle copie, parimenti spacciate per originali, del *Martirio di sant'Orsola* spedito nel 1610 appunto al Doria e della *Cena in Emmaus* ex Mattei oggi nella National Gallery di Londra<sup>53</sup>. A non molti anni più tardi risale poi un ulteriore indizio napoletano, che peraltro è forse collegabile con il dipinto Massa: “Uno ecce homo grande copia del Caravaccio” fu registrato il 20 marzo 1645 nell’inventario della *quondam* Anna Sigher y Strada, realizzato dal vedovo Cornelio Spinola<sup>54</sup>.

Ma come si diceva l'*Ecce Homo* del Caravaggio, un paio di decenni dopo la morte del Lezcano, da Napoli in Spagna ci finì per davvero, acquistato dopo almeno uno sconosciuto passaggio intermedio da don García de Avellaneda y Haro secondo conte di Castrillo che vi fu viceré tra il 1654 e il 1658. Nell’inventario di guardaroba del conte, realizzato a Napoli nel gennaio del 1657, figura infatti “un Heccehomo de zinco palmos con marco de evano con un soldado y Pilatos que le enseña al Pueblo es original de m<sup>o</sup> Miçael Angel Caravacho”, la cui descrizione lascia ben pochi dubbi circa la sua identità con quello appartenuto al segretario<sup>55</sup>. L’ultimo trasferimento, da Madrid a Genova dove la tela, o una copia di essa per chi volesse ostinarsi a non riconoscerne l’autografia, rende

<sup>53</sup> Cfr. A. DELFINO: “Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del ‘600 e l’inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una sua breve biografia (tratto dall’Archivio Storico del Banco di Napoli e dall’Archivio di Stato di Napoli)”, in *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Milano 1985, pp. 89-111, 95. Su Lanfranco Massa, genovese originario di Ventimiglia scomparso a Napoli tra l’8 e il 9 maggio 1630, cfr. tra breve V. FARINA: “Un episodio di committenza genovese nella Napoli di primo Seicento: la cappella Massa ai SS. Severino e Sossio”, in I. ROWLAND, L. PESTILLI e S. SCHÜTZE (eds.): *Napoli è tutto il mondo. Arte napoletana e cultura europea dall’Umanesimo all’Illuminismo*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 19-21 giugno 2003), in corso di stampa.

<sup>54</sup> Cfr. *Getty Provenance Index Databases*, contributo di Antonio Delfino. L’inventario è inedito.

<sup>55</sup> Cfr. B. BARTOLOMÉ: “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado* 33 (1994), pp. 15-28, 20, 25, n. 94 e p. 27, nota 94. L’autrice ammette la possibilità che si tratti del quadro ex Massimi, ma pur rilevando la corrispondenza delle misure non crede all’identità con la tela di Genova, proposta questa rilanciata da J. MILICUA in *Caravaggio*, Catalogo della mostra (Madrid 1999), *op. cit.*, p. 138, al quale sfugge però l’inventario Lezcano. Ovviamente non ha senso disquisire ai fini di possibili identificazioni sulle varianti lessicali “soldado” o “sayón” usate nelle antiche descrizioni inventariali del tema. Giunge ad ammettere l’invio del quadro in Spagna M. MARINI: *Caravaggio “Pictor praestantissimus”*..., *op. cit.*, p. 497.

notizia di sé solo a partire dal 1921 per essere definitivamente riscoperta all'inizio degli anni cinquanta, non è documentato: si tratta però di una rotta tutt'altro che inconsueta nella migrazione di opere d'arte dall'indebitata aristocrazia madrilenica di quell'estrema età asburgica alle mani rapaci degli ormai altrettanto nobilitati ma soprattutto molto più concreti finanzieri liguri, non di rado senza neppure contropartite in denaro perché a cancellazione di crediti <sup>56</sup>. Paradigmatico è il caso del marchese Francesco de Mari, del quale si sa che acquistò diversi quadri durante il suo soggiorno a Madrid dal 1692 al 1694 in qualità di ambasciatore straordinario della Repubblica ligure, e che a voler mettere da parte la doverosa prudenza si sarebbe tentati di trasformare da esempio in indiziato; l'assoluta mancanza di copie come di inconfutabili derivazioni spagnole tra il tardo Seicento e il Settecento fa ritenere infatti che la permanenza del quadro nella penisola iberica non dovette protrarsi troppo a lungo <sup>57</sup>.

#### JUAN DE LEZCANO E ORAZIO BORGIANNI

Tra gli autori presenti nella *Relación* della quadreria Lezcano, la parte del leone è del romano Orazio Borgianni, presente come si è detto con ben dodici opere che, con una sola eccezione, aprono una di seguito all'altra l'elenco della quadreria. Con il Borgianni, che era rientrato tra il 1605 e la primavera del 1606 da un soggiorno in Spagna poco meno che decennale <sup>58</sup>, il Lezcano fece

<sup>56</sup> Sul fenomeno cfr. P. BOCCARDO: "Il collezionismo della classe dirigente genovese nel Seicento", in O. BONFAIT, M. HOCHMANN, L. SPEZZAFERRO e B. TOSCANO (eds.): *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), Roma 2001, pp. 129-143; P. BOCCARDO: "Finanza, collezionismo e diplomazia tra la Spagna e Genova", in J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Atti del convegno di studi (Madrid, maggio 2001), Madrid 2003, pp. 313-333; "Virreyes y financieros. Mercado artístico y colecciones entre Madrid y Génova (siglos XVI-XVIII)", in P. BOCCARDO, J. L. COLOMER e C. DI FABIO (eds.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid 2004, pp. 189-204.

<sup>57</sup> Sugli acquisti spagnoli di Francesco de Mari cfr. P. BOCCARDO: "Virreyes y financieros...", *op. cit.*, pp. 192-196.

<sup>58</sup> Sul lungo e unico soggiorno in Spagna del Borgianni vale il lavoro di M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 10-21. Documentato a Roma per l'ultima volta il 15 marzo 1597, l'artista sostò in un momento imprecisato, ma certamente all'andata, a Saragozza ed è

ben presto una stretta amicizia. A presentare i due, che difficilmente potevano essersi già incontrati in precedenza <sup>59</sup>, fu sicuramente lo stesso don Francisco de Castro al quale tra il 1603 e il 1604, al tempo del primo dei due temporanei ritorni in Spagna dopo la luogotenenza napoletana, non era certo mancata l'occasione di conoscere il pittore romano gravitante attorno agli ambienti della corte tra Valladolid e Madrid, per poi poterlo incontrare di nuovo a Roma tra la primavera e l'estate del 1606. Peraltro la partenza del Castro da Valladolid sin dalla primavera del 1604 per contrarre matrimonio a Napoli con Lucrezia Lignana porta ad escludere che il Borgianni possa essere tornato in Italia con lui, così come la ben documentata e continuativa presenza dell'artista a Roma nell'ottobre del 1606 e nel febbraio del 1607 impedisce di considerare l'ipotesi, anche a non voler tenere conto dell'ufficialità e dell'estrema delicatezza della missione, che egli abbia fatto parte del seguito del diplomatico spagnolo durante la legazione straordinaria a Venezia iniziata verso la fine di ottobre del 1606 e conclusasi nel maggio dell'anno seguente <sup>60</sup>.

---

attestato come ventiseienne residente a Pamplona durante il carnevale nel marzo del 1601, poi a Valladolid, come pittore del sesto conte di Miranda allora presidente del Consiglio di Castiglia, il 1° febbraio 1603 e quindi a Madrid, con puntate a Toledo, dal 22 giugno 1603 fino al 9 gennaio 1605. Entro il 27 giugno 1606 era di nuovo a Roma.

<sup>59</sup> Contrariamente a quanto affermato in A. VANNUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 7, è ovvio che il Lezcano, trovandosi già a Napoli dal 1591, non poté incontrare il Borgianni in patria.

<sup>60</sup> Sulle probabili circostanze dell'incontro e i successivi rapporti tra il Borgianni e il Castro, a parte il rapido sunto in A. VANNUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 5, cfr. M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 22-23, 41-42 e seguenti, del quale vanno però respinte sia l'ipotesi che i due siano tornati insieme dalla Spagna sia quella che l'artista abbia accompagnato il diplomatico a Venezia. Questi sono infatti gli spostamenti di don Francisco de Castro tra il 1603 e il 1609, non del tutto coincidenti con il resoconto fornito da Marco Gallo (*ibidem*, pp. 39-42 e 173-175 app. 6): lasciata Napoli all'inizio di aprile, dopo un rapido passaggio per Roma egli giunse a corte a Valladolid il 13 giugno, e lì si trattenne fino alla fine di aprile del 1604, quando ripartì alla volta di Napoli per sposare nel mese successivo Lucrezia Lignana. Dopo il matrimonio rimase in Italia e si stabilì a Gaeta, dove sembra gli siano morti infanti i primi due figli maschi Fernando e Alejandro: da lì il re lo incaricò nel maggio 1606 di recarsi a coadiuvare l'infermo ambasciatore don Juan Fernández Pacheco duca di Escalona e marchese di Villena, onde soggiornò a Roma dal 27 maggio a tutto giugno. Tornato quindi a Gaeta, dovette ricevere colà la real cedola del 5 agosto con l'ordine di partire per Venezia; messosi in viaggio con l'arrivo dell'autunno, giunse in laguna entro i primi di novembre per trattenervisi fino alla successiva primavera.



A Roma il Borghianni, rimasto com'è logico legato a filo doppio ai giri della committenza iberica tanto laica quanto religiosa, realizzò diverse diverse opere per il Castro, come ricorda senza fare il nome del committente il suo biografo e collega Giovanni Baglione e conferma un pagamento di 166 scudi in data 6 luglio 1611 “*a quenta de lo que ha de haber de las pinturas que ha hecho*”, da collegare senz'altro alla serie di tele destinate al convento di Portacoeli di Valladolid<sup>61</sup>. Fra le opere che don Francisco commissionò a Orazio spicca la pubblica pala con *San Carlo Borromeo tra gli appestati*, compiuta al più tardi nel 1613 per l'altare che l'ambasciatore spagnolo aveva patrocinato nella chiesa mercedaria di Sant'Adriano in Campo Vaccino e ai nostri giorni custodita presso la Curia Generalizia dei Padri Mercedari<sup>62</sup>. Il Castro, infatti, non solo aveva ereditato dai suoi predecessori il compito, attribuito sin dal 1603 ai propri rappresentanti a Roma dal re Filippo III su istanza del Consiglio della città di Milano, di perorare la causa della canonizzazione del vescovo durante le fasi conclusive del processo, finendo così per svolgere un ruolo decisivo nel suo buon esito: ma era anche buon amico del cardinale Antonio Zapata protettore dei Mercedari e soprattutto,

---

Di nuovo a Roma nel maggio 1607 a missione bene o male compiuta, il 31 del mese –non appena reso omaggio al papa, che a mo' di ringraziamento per la mediazione gli fece dono “di un Quadro di prezzo et per la pittura, et per l'ornamento” (ASV, Segreteria di Stato, Spagna, vol. 333, fol. 443v)– ripartì per la Spagna via Genova sulle galee pontificie. A Madrid il 19 maggio 1608 fece, assieme alla cognata, da padrino al battesimo di Francisco Gregorio, figlio di Juan Ramírez de Arellano segretario del conte di Lemos suo fratello (Madrid, Parroquia de Santiago y San Juan Bautista, Iglesia de Santiago, Bautismos 1595-1621, fol. 106), e rimase nella capitale almeno fino ad ottobre.

<sup>61</sup> “Fece ben'egli diversi quadri per un'Ambasciadore di Spagna” (G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1642, p. 141); “*A 6 de julio de 1611 se librarón a Horacio Burjano, pintor, ciento y sesenta y seis escudos de moneda, a quenta de lo que ha de haber de las pinturas que ha hecho*” (I. ENCISO ALONSO-MUÑER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo...*, op. cit., p. 161, con scorretto riferimento d'archivio in ADA, C.72-1, intitolato *Cuentas de Roma del Conde de Castro, 1611-1616*). L'autrice, interpellata più volte, non ha voluto fornire spiegazioni al riguardo; non si dispera però di scovare l'originale nella sua vera collocazione). Infatti era certamente il Castro il “*señor de titulo que servia a su Magestad en una Embaxada*” responsabile della spedizione, compiuta nel 1611, a don Rodrigo Calderón della serie di tele destinate al convento di Portacoeli di Valladolid.

<sup>62</sup> La pala di Sant'Adriano è lodata da G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, op. cit., p. 142. Che il committente sia stato don Francisco de Castro lo scrive M. A. GRATAROLA: *Successi maravigliosi della veneratione di S. Carlo*, Milano 1614, p. 404 (su di lui cfr. anche pp. 170 e 273), fonte segnalata a Gallo da Daniele Ferrara.

dal 1605, penitente di padre Esteban de Muniera vicario generale di quell'ordine religioso, che aveva voluto nel suo seguito al tempo della legazione a Venezia e più tardi avrebbe condotto con sé in Sicilia.

Il 30 novembre 1615, appena un mese e mezzo prima di morire prematuramente consunto dalla tisi, il Borgia non mancò di manifestare con alcuni importanti lasciti l'affetto sia per il suo nobile mecenate sia per l'amico segretario, tutti e due ormai in procinto di preparare i bagagli per Napoli e la Sicilia, per di più decidendo di nominarli entrambi esecutori testamentari<sup>63</sup>. In particolare, all'"illustre signor Giovanni de Lescano secretario dell'Illustrissimo et eccellentissimo signor Don Francesco Conte de Castro Imbasciatore del Catolico Re di Spagna appresso nostro Signore" il Borgia lasciava "un quadro piccolo de un Crucefisso con le sue cornici indorate et una spada da campagna" e lo incaricava di pagare il notaio, occuparsi del funerale e interessarsi personalmente della ripartizione dei legati in favore delle tre figlie del defunto fratello uterino l'architetto e scultore Giulio di Giovanni Battista Lassi detto Giulio Scalzo, che avrebbe presto avuto l'occasione di incontrare in quanto residenti a Palermo. Saldate le spese e pagati i debiti con i 600 scudi d'oro e i piccoli gioielli posseduti dall'artista, il Lezcano avrebbe dovuto poi prendersi cura, sotto forma di elemosine messe e opere pie, tanto della sua anima quanto di quella dei suoi congiunti, tra cui la moglie sposata e morta in Spagna. Entrambi gli esecutori, inoltre, erano incaricati di far stilare un inventario dei suoi beni in favore dell'erede universale, designato nella persona dell'altro fratello uterino il carpentiere Giovan Domenico Lassi, e curare la vendita dell'azzurro ultramarino rimasto in bottega, dei cinquantadue rami che l'artista aveva appena inciso dalle Logge di Raffaello<sup>64</sup>, delle stampe di Dürer, Giulio Romano e altri da lui possedute nonché dei suoi disegni e soprattutto "di tutti li altri quadri di esso testatore" rimasti in casa e non altrimenti destinati, e suddividere il ricavato in quote prestabilite tra le tre nipoti dianzi ricordate e una quarta abitante a Roma, figlia del fratellastro ed erede Giovan Domenico.

Verso la conclusione di quei sette intensi anni di lavoro e di amicizia, il Borgia non aveva mancato peraltro di rendere anche un importante omaggio

<sup>63</sup> Sebbene il testamento del Borgia sia stato trascritto a stampa più volte, la fondamentale *dispositio* conclusiva in latino in cui il pittore nomina l'erede universale nonché i due esecutori testamentari è rimasta finora inedita e verrà pubblicata nel saggio *cit.* qui a nota 1. Nato il 6 aprile 1574, il Borgia morì il 15 gennaio 1616.

<sup>64</sup> Citate da G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, *op. cit.*, p. 392, le incisioni da Raffaello sono tutte datate 1615.

pubblico ai due diplomatici spagnoli, dedicando a Francisco de Castro un'acquaforte, siglata e datata 1615, desunta da una versione del suo *Compianto sul Cristo morto* di scorcio, qui accompagnato da tre dolenti, che egli aveva realizzato personalmente per l'ambasciatore <sup>65</sup>, e a Juan de Lezcano un'altra acquaforte tratta dall'esemplare da lui eseguito per lo stesso segretario della non meno altrettanto fortunata rappresentazione di *San Cristoforo* con Gesù bambino sulle spalle <sup>66</sup>. Oltre al “*muy grande*” *San Cristoforo*, puntualmente descritto al settimo numero della *Relación* della pinacoteca Lezcano, le altre opere di Orazio Borgianni ivi elencate sono nell'ordine un *Martirio di san Lorenzo*, una *Natività*, un *Martirio di sant'Erasmo*, un *San Sebastiano*, “*el escurchio Cristo muerto con san Juan y Nuestra Señora*” ovvero un'ulteriore versione del *Compianto sul Cristo morto*, un'*Orazione nell'orto*, un “*San Juan Battista que sta besando el Agnelum Jesus*”, un *Cristo tra i dottori*, un'altra figura isolata del *Cristo “en acto de disputar”*, una “*Nuestra Señora con su hijo abraçado bestidos a la moresca, y el niño con un pajarito en la mano*” e, a notevole distanza dalle voci precedenti, un *San Carlo Borromeo*. Non sembrerebbe figurare invece il piccolo quadro con il *Crocifisso* ricevuto in eredità dall'artista, che a lume di buon senso si dovrebbe supporre frutto del suo pennello; tuttavia la precisa corrispondenza, cornice compresa, con l'a suo tempo menzionato “*quadro pequeño de un Xristo muerto en cruz con la guarnición endorada, copia de Rafael*” induce non poco in tentazione, tanto più che non si vede per quale ragione l'autore della copia non potesse essere proprio il Borgianni.

Alla luce del ruolo che l'artista gli aveva affidato per l'esecuzione dei legati testamentari, il numero proporzionalmente così notevole dei quadri di Orazio che il segretario finì per possedere fa venire a pensarci bene il sospetto che,

<sup>65</sup> Sull'acquaforte con il *Cristo morto* cfr. A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, p. 5 con nota 4. Dalla dedica si apprende che l'autore “*Iuxta exemplar quod tuae Excellentiae pinxi hanc Imaginem a me ipso excussam eidem D.(omino) D.(ono) D.(edi) in perpetuum meae erga illam servitutis obsequium*”.

<sup>66</sup> Sull'acquaforte con *San Cristoforo* cfr. *ibidem*, p. 5 con nota 1, e M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 116 e 131 nota 89. Nella dedica l'autore spiega, e si notino le varianti lessicali rispetto alla dedica al titolato Castro, che “*Iuxta originale quod Dominationi tuae pinxi, hanc imaginem a me ipso excussam eidem D.(omino) D.(ono) D.(edi) in perpetuum meae erga illam gratitudinis obsequium (...) Horatius Borgiannus*”. Entrambe le dediche sono accompagnate da alcuni distici elegiaci, tre per il *San Cristoforo* e due per il *Compianto*, che Gallo (*ibidem*, p. 113), pensa possano spettare all'artista stesso in virtù dei suoi stretti rapporti con l'Accademia romana degli Humoristi.

invece di venderli in blocco, egli abbia preferito acquistare in prima persona almeno alcuni di quelli rimasti in casa del pittore, in modo da accrescere il numero di opere dell'amico scomparso nella propria collezione, saldando in contanti, si spera adeguatamente, le quattro nipoti residenti a Roma e a Palermo: la risposta si avrà solo quando si riuscisse a reperire l'inventario delle "robbe et beni" dell'artista che il Castro e il Lezcano avevano ricevuto il compito di redigere. Se così fosse verrebbe a cadere il presupposto, per nulla scontato a dispetto di quanto hanno ritenuto quasi tutti coloro che si sono finora occupati della raccolta, che i dipinti del Borgia posseduti dal segretario fossero stati tutti eseguiti su sua diretta allogazione e che pertanto la loro datazione non possa precedere il 1609. Più che alternative, sono perciò complementari tanto a tale supposizione come pure tra loro le due ipotesi per cui al segretario potessero essere pervenuti tutti o in parte, per acquisto, i dipinti eseguiti per quel procuratore spagnolo degli Agostiniani temporaneamente ospite dell'ambasciatore in piazza di San Lorenzo in Lucina, amaramente deluso per le calunnie circa la loro supposta mancanza di originalità, nonché, per donazione *inter vivos*, alcuni di quelli realizzati per lo stesso don Francisco, eventualmente da questo ceduti al fido collaboratore al momento di ritirarsi alla vita monacale. Tuttavia, anche a non volere tener conto del fatto che nell'inventario Lezcano non figurano né il *Compianto sul Cristo morto* con tre dolenti attestato dall'acquaforte dedicata al Castro né alcuno dei quattro dipinti –una *Testa di Medusa* dipinta su una rotella come quella del Caravaggio e tre ritratti: quello del padre *Giovanni Borgia*, quello della madre *Camilla de' Roberti* e una versione di quello di *Giovan Battista Guarini*– che il pittore romano aveva lasciato in eredità all'ambasciatore, le circostanze geografiche e temporali, e soprattutto la mentalità dell'epoca, rendono quest'ultima eventualità del tutto inverosimile<sup>67</sup>. E comunque non si può neppure escludere che il Baglione, nel suo più tardo e per necessità del testo sintetico resoconto delle committenze private di Orazio, abbia finito con l'accomunare, facendo per così dire di ogni erba un fascio, i dipinti da lui realizzati per l'ambasciatore e per il segretario.

<sup>67</sup> Entrambe le ipotesi sono ventilate in più occasioni da M. GALLO: *Orazio Borgia*..., *op. cit.*, pp. 74, 102, 120 e 138. Occorre però avvertire che, mentre non possono esservi dubbi sull'effettiva vendita dei quadri rimasti in casa Borgia il 14 gennaio 1616, nulla dicono il Baglione e le fonti d'archivio su un'eventuale cessione sia dei quadri del Padre procuratore sia soprattutto di quelli di don Francisco: se già appare poco credibile una donazione da parte del nobile spagnolo nel 1629, con relativa spedizione da Madrid a Napoli, è assolutamente estranea alle consuetudini del tempo un regalo o una vendita al segretario al momento del suo definitivo abbandono dell'Italia sei o sette anni prima.

Dei dipinti del Borgiaanni posseduti dal Lezcano<sup>68</sup>, sono andati perduti sia la *Natività* sia il *San Carlo Borromeo*, come smarrito è il “*san Juan Battista que sta besando el Agnelum Jesus*”, da intendersi per un *San Giovannino che bacia l'agnello*. Ci sono infatti forti probabilità che l'immagine costituisse un rifacimento variato, stilisticamente aggiornato e iconograficamente riveduto dei vari esemplari di *Gesù Bambino abbracciato all'agnello* desunti dalla celebre *Sant'Anna Metterza* di Leonardo da Vinci oggi al Louvre. Simile è il discorso per l'altrettanto perduto *Cristo “en acto de disputar”*, circa il quale resta aperto il dilemma se la figurazione restituita nel dipinto, più o meno frontale e sicuramente a mezza figura, fosse quella di un Cristo adulto ovvero se si trattasse piuttosto di una presentazione isolata del dodicenne Cristo nel tempio rivolto verso lo spettatore, in modo da mettere quest'ultimo al posto dei dottori. Nel secondo caso, sarebbe inevitabile l'evocazione del “Christo giovinetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio” commissionato per lettera a Leonardo a Firenze il 24 maggio 1504 da Isabella d'Este e quasi certamente mai portato a termine in pittura<sup>69</sup>, e che comunque, grazie agli studi preparatori senza dubbio elaborati dal maestro, funse da modello almeno virtuale per le diverse effigi del *Salvatore adolescente* visto di fronte dipinte da scolari e seguaci lombardi e veneti dell'artista, da Ambrogio de' Predis al Giampietrino a Bartolomeo Montagna fino al giovane Correggio. Per la massima parte di tali opere non è dato conoscere l'ubicazione all'inizio del Seicento: si è potuto appurare però che il *Cristo tra i dottori* di Bernardino Luini della National Gallery di Londra, in cui l'aspetto frontale del Salvatore poté fornire un ulteriore spunto per il Borgiaanni nel concepire la propria opera, si trovava a quell'epoca nella quadreria del cardinale Pietro Aldobrandini al pari della replica ridotta del *Cristo giovinetto* del Montagna oggi nella Galleria

<sup>68</sup> Le proposte che seguono relative ai quadri del Borgiaanni sono frutto di una riconsiderazione di quanto pubblicato in A. VANNUGLI: “Orazio Borgiaanni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, pp. 7-9, alla luce del lavoro di M. GALLO: *Orazio Borgiaanni...*, *op. cit.*, pp. 101-135, sintetizzando il più approfondito esame all'interno del lavoro annunciato qui a nota 1. Se non altrimenti indicato, le opere qui prese in considerazione sono tutte catalogate nella monografia di G. PAPI: *Orazio Borgiaanni*, Sencino 1993, ovvero negli altri due contributi appena citati.

<sup>69</sup> Sul carteggio di Isabella d'Este cfr. ora P. C. MARANI: *Leonardo una carriera di pittore*, Milano 1999, pp. 354-355, docc. 50-52 e 55.

Borghese, entrambi i dipinti attribuiti a Leonardo nell'inventario redatto nel 1603 da Giovan Battista Agucchi <sup>70</sup>.

Per quanto concerne l'*Orazione nell'orto*, la tela di affascinante ambientazione notturna attualmente nello Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, ivi pervenuta per acquisto nel 1706, ha pari probabilità di essere ricondotta al dipinto dello stesso soggetto registrato a Granada, allo scorcio del 1628, nella memoria olografa che della propria *hacienda* e della propria piccola ma preziosa collezione di pittura stilò a distanza a Madrid, *in articulo mortis*, il canonico della cattedrale dottor Juan de Matute. Dell'*Orazione nell'orto* del Borgianni, "*aunque no muy grande de muy valiente pintura*", il dottor Matute ricorda di avere in precedenza concesso una copia a nient'altri che a Francisco de Castro ancora per pochi mesi ottavo conte di Lemos, per aggiungere subito dopo che l'originale di sua proprietà valeva ben 1.000 ducati <sup>71</sup>. Dalle voci del documento –che per le sue caratteristiche, la nazionalità e la posizione sociale del Matute può costituire un valido termine di confronto per la *Relación* del segretario aragonese– si evince che il canonico granadino, protonotario apostolico e referendario *utriusque Signaturae*, era vissuto, forse per lungo tempo, a Roma, dove infatti risulta registrato in via Condotti nello *status animarum* della parrocchia di San Lorenzo in Lucina relativo al 1615 <sup>72</sup>. Qui, oltre a farsi ritrarre da Ottavio Leoni e ad ottenere copie da quadri famosi tra cui il *San Giovanni Battista* Mattei del Caravaggio, avrebbe potuto commissionare al Borgianni l'*Orazione nell'orto* altrettanto bene di Juan de Lezcano.

<sup>70</sup> Sul collezionismo del cardinale Pietro Aldobrandini e di sua sorella Olimpia *senior* cfr. L. TESTA: "La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini: modalità di acquisizione e direttive culturali", in M. GALLO (ed.): *I Cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati*, Roma 2001, I, p. 38-60, ed "'Degna di esser uomo e di far nel pontificato le prime parti ...'. Olimpia Aldobrandini senior: la collezione e i rapporti con gli artisti", in S. VALERI (ed.): *Sul carro di Tespi. Studi di Storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, Roma 2004, pp. 139-167.

<sup>71</sup> M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, pp. 278-280, 280, n. 14.16. L'inventario era già stato pubblicato, con un'introduzione sul collezionista, da J. L. BARRIO MOYA: "La colección pictórica de don Juan de Matute. Canónigo de la catedral de Granada (1628)", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 5 (1991), pp. 171-187 (per il dipinto cfr. p. 184).

<sup>72</sup> Archivio Storico del Vicariato di Roma, San Lorenzo in Lucina, *Status animarum 1615*, fol. 30v: "Condotti/ Il sr. Gio: de Matuti Canonico di Granata/ sr. Fernando Martinez/ sr. D. Gio: de Matuti nipote/ Gio: de Oades servitore/ Geronima Perez serva/ Gio: Todesco par./ Pietro Vicentino cocchiere".

Nessun dato storico o materiale impedisce invece di sostenere che la *Madonna col Bambino e un pettirosso* conservata almeno dal 1742 ad Althorp House nella collezione di Lord Spencer sia proprio la *Madonna col Bambino “con un pajaró en la mano”* appartenuta al segretario. Se l’*Orazione nell’orto* di Braunschweig poteva considerarsi, pur senza discostarsi dal solco della tradizione figurativa cinquecentesca, un’opera tutto sommato originale, non altrettanto può dirsi della leggermente più tarda *Madonna del pettirosso* Spencer, nella quale –a parte l’abbigliamento definito “*a la moresca*” nella *Relación* che lega l’immagine all’iconografia tradizionale della fuga in Egitto– l’invenzione riesuma assai fedelmente, con piccole varianti nella figura del Bambino e l’omissione del san Giuseppe, la *Sacra Famiglia* unanimemente attribuita al toledano Pedro Machuca della Galleria Borghese, risalente al 1518 circa e a sua volta libera derivazione dalla raffaellesca *Madonna della seggiola*<sup>73</sup>. L’appartenenza del modello a una mano iberica, anche senza considerare la sua riconducibilità alla scuola di Raffaello tanto importante per il Borgia, può anzi essere illuminante, è stato osservato, per lo stesso ambiente in cui vide la luce il rifacimento del pittore seicentesco, vuoi che esso sia stato allogato dal Lezcano in persona vuoi che la commissione provenisse da un altro esponente, laico o religioso che si voglia, della comunità spagnola residente a Roma.

Stanti le due versioni oggi esistenti e il loro percorso ricostruibile non molto indietro nel tempo, il dilemma sembrerebbe invece destinato a prima vista a rimanere aperto a proposito del *Cristo tra i dottori*, un tema notoriamente di elaborazione rinascimentale che, anche per la sua originaria struttura a mezzefigura, si avviava a incontrare –non senza ricevere un ventaglio di soluzioni iconograficamente rilevanti nella dinamica dei gesti– una rinnovata fortuna all’interno del mondo caravaggesco. L’esempio più celebre e che poté facilmente esser noto al Borgia è senza dubbio la tavola di impianto mantegnesco-belliniano, nonché di supposta ma indimostrata –almeno relativamente all’aspetto del Cristo– ispirazione leonardesca, che Albrecht Dürer dipinse, pare ormai certo proprio a Roma, in appena cinque giorni verso la fine del 1506, beninteso dopo averne assai più a lungo studiato le figure e la composizione. Attualmente a Madrid nel Museo Thyssen-Bornemisza, il quadro appartenne sin dal 1630 e fino al 1934 alla collezione Barberini, ma se ne è da tempo dimostrata la provenienza dalla

<sup>73</sup> Sulla tavola del Machuca, di provenienza indeterminata e individuabile solo a partire dal 1833, cfr. da ultimi R. LÓPEZ GUZMÁN e G. ESPINOSA SPÍNOLA: *Pedro Machuca*, Comares 2001, pp. 23-24. L’individuazione del modello è merito di Marco Gallo.

raccolta di Caterina de' Nobili Sforza di Santaflora proprio al pari della ricordata *Fornarina* di Raffaello, di cui come si è visto il Lezcane possedeva una copia. Della *Fornarina* il *Cristo tra i dottori* potrebbe aver condiviso le vicende dopo il 1605, così da venire a trovarsi nel secondo decennio in casa della figlia Costanza duchessa di Sora prima di passare, alla morte di questa nel 1617, a suo fratello il cardinale Francesco<sup>74</sup>. Ad esso non sembra stavolta giustificato affiancare di nuovo quale seconda fonte d'ispirazione per il Borgianni, proprio per via dello sguardo del Cristo rivolto verso lo spettatore e inoltre per il suo aspetto di più avanzata adolescenza, la citata tavola di Bernardino Luini, anticamente creduta opera autografa dello stesso Leonardo, oggi nella National Gallery di Londra. Questa è stata con tuttor valide ragioni considerata a sua volta un immediato riadattamento della composizione düreriana in stile leonardesco, databile per lo stile a prima del 1512 e operato attraverso l'inserimento dell'inconfondibile profilo di vecchio a destra e soprattutto di una restituzione, rielaborata e accresciuta nell'età, dell'effigie del *Cristo dodicenne* che Leonardo aveva cominciato a studiare per conto di Isabella d'Este. Proprio a causa dell'aspetto del Salvatore il soggetto del quadro del Luini, negli inventari della quadreria Aldobrandini a cui al tempo di Orazio questo apparteneva, figura sempre interpretato come una *Disputa con i farisei*. Solo molto più avanti nel corso del Seicento, oltre all'originale si sarebbe resa visibile nelle quadriere romane l'ottima copia antica su tela della Galleria Spada, donata nel 1672 al cardinale Fabrizio Spada Veralli dall'oratoriano Sebastiano Resta, il quale l'aveva acquistata a Napoli pochi anni prima<sup>75</sup>. È tuttavia interessante notare

<sup>74</sup> Sulla tavola di Albrecht Dürer cfr. F. ANZELEWSKI: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1991, pp. 38-39 e 206-210, n. 98; I. LÜBBEKE: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting 1350-1550*, London 1991, pp. 218-241, n. 50, con bibl.; e le schede di M. SCHAWÉ in K. A. SCHRÖDER e M. L. STERNATH (eds.): *Albrecht Dürer*, Catalogo della mostra, Wien 2003, pp. 338-349, n. 106, e K. HERRMANN FIORE in K. HERRMANN FIORE (ed.): *Dürer e l'Italia*, Catalogo della mostra (Roma), Milano 2007, pp. 270-271, n. VI.1 (cfr. *ibidem* anche S. FERRARI: pp. 48-49, e P. C. MARANI: p. 56). Per l'appartenenza a Caterina de' Nobili cfr. L. CALZONA: "La collezione occultata...", *op. cit.*, p. 78.

<sup>75</sup> Sulla tavola del Luini, pervenuta alla National Gallery nel 1831, cfr. M. DAVIES: *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 317-320, n. 18, e M. T. BINAGHI OLIVARI: *Bernardino Luini*, Milano 2007, pp. 12-14, che eccede nel retrodatare il dipinto al 1504-1506 sì da anteporlo all'opera del Dürer. Per la copia della Galleria Spada cfr. inoltre F. ZERI: *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954, p. 96, n. 130, e M. L. VICINI: *Il Collezionismo del Cardinale Frabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006, pp. 55, 117-118, n. 1, con bibl., e p. 235.



come nell'inventario dell'eredità del cardinale Spada Veralli stilato nel 1717, la copia del dipinto luinesco appaia descritta non altrimenti che nei termini di un "Christo, che predica". La prima versione del *Cristo tra i dottori* del Borgianni, da far risalire allo scorcio del primo decennio, affiora non prima della metà del Novecento a New York per passare poco dopo a Londra nella collezione di Julius Weitzner e quindi a Roma in palazzo Almagià, da dove è pervenuta agli attuali proprietari; l'altra –ricavata forse qualche anno più tardi dal medesimo cartone– dalla stesura più rapida, dal colorito più plumbeo e di più ampia inquadratura, si da lasciare più spazio anche per le imponenti colonne salomoniche sul fondo e risultare maggiore di circa un palmo in ambo le dimensioni, è proprietà dei conti Pandolfi Elmi di Foligno, alla cui famiglia apparteneva già alla metà dell'Ottocento. E sono proprio le misure della replica autografa di palazzo Pandolfi Elmi, di cm 100 x 128 e pertanto compatibili più con la definizione di "quadro grande" che con quella di "quadro mediano" secondo lo sbrigativo ma non incoerente criterio utilizzato dal Lezcano nella *Relación*, a metterla fuori gioco per una possibile identificazione con il dipinto posseduto dal segretario, facendo propendere senza riserve per la più piccola versione Almagià che misura cm 78 x 108.

Se per i sette dipinti del Borgianni elencati nella *Relación* che fin qui si sono presi in esame non è dato disporre di ulteriori notizie antiche che aiutino a ripercorrerne la storia, per i rimanenti altri cinque è possibile, al pari di quanto si è visto per l'*Ecce Homo* del Caravaggio e per pochissimi altri quadri della collezione, seguirne un passaggio assai vicino nel tempo se non immediatamente successivo alla vendita della raccolta, avvenuta con tutta probabilità tra la fine del 1634 e il 1635. Il primo di essi è il "muy grande" *San Cristoforo*, tema di vasta diffusione popolare in Spagna ma non frequentissimo in Italia che, come si è appreso dalla stampa, era stato dipinto su diretto incarico del Lezcano, mentre un'altra versione dello stesso soggetto era stata donata per testamento dall'artista alla chiesa di San Lorenzo in Lucina dove egli aveva scelto di farsi seppellire<sup>76</sup>. Anche in questo caso la critica novecentesca non ha avuto difficoltà a individuare la fonte d'ispirazione nel famoso prototipo di ambientazione notturna alla Tintoretto dipinto dal tedesco Adam Elsheimer, opera ben nota nella Roma della prima decade del Seicento la quale, direttamente o attraverso l'interpretazione borgiannese, non mancò pure di influire sul ben altrimenti luminoso rametto

<sup>76</sup> Del lascito era al corrente G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, op. cit., p. 141.

di Orazio Gentileschi oggi nella Gemäldegalerie di Berlino <sup>77</sup>. Ebbene è molto probabile che il quadro ex Lezcano, seguendo un altro dei più consueti percorsi di migrazione delle opere d'arte a metà Seicento, da Napoli sia finito a Genova per ricomparire nella raccolta della famiglia Imperiale. Il 22 ottobre 1661, tramite i fratelli Gio. Benedetto e Salvatore Castiglione, il figlio del da tempo defunto Gio. Vincenzo Imperiale, Francesco Maria, offriva infatti in vendita senza successo un *San Cristoforo* di Orazio Borgianni, insieme con altri 36 dipinti, a Carlo II Gonzaga duca di Mantova: assente dall'inventario di Gio. Vincenzo, il quadro proveniva probabilmente dalla madre di Francesco Maria, Brigida Spinola, e finì con l'andare disperso sul mercato allo scorcio del Seicento <sup>78</sup>. Alla luce del criterio seguito nella *Relation*, le misure di nove palmi per sei del *San Cristoforo* pervenuto alle mani dell'avidio e spregiudicato gentiluomo genovese risultano perfettamente compatibili, riferendosi a una tela alta circa 225 centimetri, con la generica indicazione di grandezza fornita trent'anni prima dal segretario spagnolo.

A prima vista il ventaglio delle attuali possibilità di identificazione sembrerebbe piuttosto ampio, ma il cerchio comincia già a restringersi quando si fa riferimento, com'è naturale, all'acquaforte in cui il Borgianni dichiara di averlo riprodotto; ogni prudenza è tuttavia resa necessaria dall'essere il responsabile della stampa riproduzione il medesimo del dipinto originale, il quale autore aveva tutto il diritto di sentirsi perfettamente libero da ogni scrupolo di assoluta fedeltà verso il prototipo, specie nei dettagli complementari alla figura e in particolare negli sfondi. Cionostante, escluse per una ragione o per l'altra tutti gli altri quadri di San Cristoforo di Orazio giunti fino a noi, l'unico candidato attendibile, nonostante le sensibili varianti nel fondale e anche per via delle grandi dimensioni, rimarrebbe l'imponente quadro di ambientazione diurna, più maturo degli altri e riferibile agli inizi del secondo

<sup>77</sup> La letteratura critica sulla derivazione da Adam Elsheimer e sul riflesso in Orazio Gentileschi è riepilogata in G. PAPI: *Orazio Borgianni...*, op. cit., pp. 139-140, sub n. 55. Per il dipinto del primo, databile al 1598-1599 e oggi all'Ermitage, la cui notorietà a Roma è provata dall'aver Rubens copiato in un disegno la testa del Bambin Gesù, cfr. ora la scheda di R. KLESSMAN in R. KLESSMAN (ed.), *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610*, Catalogo della mostra (Francoforte, Edimburgo e Londra), Frankfurt 2006, pp. 80-81, n. 13.

<sup>78</sup> Cfr. R. MARTINONI: *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983, pp. 213-220, 254 e 266.

decennio, scoperto una ventina di anni fa nella chiesa di Santa María de Gracia a Gelves presso Siviglia <sup>79</sup>: non fosse che proprio la sua ubicazione in un luogo facilmente riconducibile alla discendenza dei conti di Lemos ne rende praticamente certa l'identità con il *San Cristóforo* del Borgia elencato, con misure abbastanza ben compatibili, nell'inventario del 1628 di doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, vedova del sesto conte di Lemos e madre di Pedro Fernández e Francisco Ruiz de Castro <sup>80</sup>. Infatti Fernando, ultimo dei figli di Catalina giunti all'età adulta e fratello minore di Pedro e Francisco, sposò doña Leonor Francisca de Portugal y Vicentelo figlia del terzo conte di Gelves che gli portò il titolo in dote; morto egli il 20 settembre 1608 ad appena ventotto anni, il titolo rimase alla vedova e alla scomparsa di questa nel 1618 passò alla loro unica figlia, la già ricordata doña Catalina de Portugal y Castro di cui nel 1622 don Francisco de Castro era divenuto come si è visto tutore in quanto ottavo conte di Lemos. Costei lo trasmise a sua volta al primogenito Pedro Nuño Colón de Portugal, il quale nel 1663 chiuse il cerchio, sposando María Luisa de Castro y Girón, sua cugina di secondo grado per esser figlia di Francisco Fernández de Castro nono conte di Lemos: un secolo più tardi, dalla loro discendenza sarebbe nato Jacobo Fitz James Stuart y Portugal, al quale nel 1777, come quattordicesimo conte, pervennero i diritti della casa dei Lemos <sup>81</sup>. Ritornando all'inventario del 1628 della sesta contessa di Lemos, la sua data, precedente di un anno la rinuncia al mondo di don Francisco de Castro,

<sup>79</sup> Sulla tela di Gelves (cm 230 x 160) cfr. la scheda di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ in A. E. PÉREZ SÁNCHEZ e B. NAVARRETE PRIETO (eds.): *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catalogo della mostra, Sevilla y Bilbao 2005, pp. 178-179, n. 25 (nonché *ibidem*, pp. 29-30 e 51, note 53-57).

<sup>80</sup> M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, pp. 259 e 264, n. 11.129; cfr. anche I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo...*, *op. cit.*, pp. 152 e 155. Che questo, meglio del dipinto Lezcano, possa essere quello oggi a Gelves è la giusta supposizione a cui è pervenuto A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.* a nota precedente; al contrario, la grandezza del quadro mette comunque fuori causa la proposta di identificazione con la versione ex Milicua oggi al Prado avanzata da Burke e Cherry.

<sup>81</sup> Su Fernando Ruiz de Castro conte di Gelves cfr. M. GALLO: *Orazio Borgia...*, *op. cit.*, pp. 36-37, 43-44, note 3-7, e pp. 145-146. Si noti come, evidentemente proprio a causa della trasmissione in linea femminile del titolo comitale di Gelves, i cognomi di doña Catalina de Portugal y Castro siano invertiti rispetto alla norma. Com'è noto, la confluenza dei Lemos in Jacobo Fitz James Stuart y Portugal spiega l'attuale presenza in ADA di una parte considerevole del loro archivio.

impedisce d'altra parte di stabilire con certezza se il quadro da lei posseduto fosse o meno uno di quelli alloggiati al Borgia dal figlio al tempo in cui era ambasciatore a Roma, potendo infatti esserle anche pervenuto sei anni prima dal defunto primogenito Pedro. Di conseguenza, il *San Cristoforo* Lezcana e poi probabilmente Spinola-Imperiale non resta che da considerarsi perduto.

Altri tre quadri di Orazio, ovvero il *Compianto sul Cristo morto con la Madonna e san Giovanni Evangelista*, il *Martirio di sant'Erasmo* e il *Martirio di san Lorenzo* vennero invece acquistati a Napoli dal già ricordato viceré in carica don Manuel de Fonseca y Zúñiga sesto conte di Monterrey, e figurano nella catalogazione e nella stima, la seconda dovuta al pittore Antonio de Pereda, della sua collezione realizzate quando morì a Madrid nel 1653. A fronte della *Circoncisione* che, riconosciuta per copia dal Bassano e stimata come si è detto appena 350 *reales*, non lascia ulteriori notizie di sé, il Pereda valutò 900 *reales* il *Compianto*, 3.300 *reales* il *Martirio di sant'Erasmo* e 3.500 *reales* il *Martirio di san Lorenzo*<sup>82</sup>. Né è detto che, nel partecipare all'*almoneda* Lezcana, il Monterrey si sia limitato a comprare i tre quadri del Borgia e la bassanese *Circoncisione*, sebbene sia impossibile individuare con certezza altri dipinti tra le voci dell'inventario del 1653.

Anche del *San Sebastiano* del Borgia è dato reperire a Madrid, a ridosso della metà del secolo, una traccia inventariale che viene spontaneo e ragionevole collegare alla versione appartenuta al Lezcana: un "*san sebastian quando le sacan las flechas*" del pittore romano compare infatti nell'inventario, risalente al 1648, dei beni della defunta doña Catalina Fernández de Cardona Córdoba y Aragón, contessa-duchessa di Olivares in quanto moglie del primo ministro don Luis Méndez de Haro y Guzmán, altresì sesto marchese del Carpio, che era succeduto nel titolo nel 1645 alla morte di suo zio il più celebre conte-duca don Gaspar de Guzmán<sup>83</sup>. Non possono esservi dubbi sul fatto che quest'ultimo

<sup>82</sup> Cfr. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey...", *op. cit.*, pp. 436, n. 67/60, p. 439, n. 85/84 e p. 436, n. 71/65 rispettivamente, dove l'inventario è pubblicato, e M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, pp. 504, n. 57.64, e p. 512, n. 58.60, p. 505, n. 57.82 e p. 513, n. 58-84, p. 505, n. 57.68, e p. 512, n. 58.65. Sul Monterrey si attende ora K. ZIMMERMANN: "El virreinato napolitano del conde de Monterrey (1631-1637)", in J. L. COLOMER (ed.): *Coleccionismo artístico y mecenazgo de los virreyes de Nápoles...*, *op. cit.*, in corso di stampa.

<sup>83</sup> M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 445, n. 45.90. Sull'inventario di doña Catalina cfr. anche M. B. BURKE: "Don Luis de Haro as Minister,

dipinto fosse un esemplare, non necessariamente il prototipo, del “s. Sebastiano maggiore del naturale con Angioli, che levangli le frecce; e con un, che l’incorona, di buona maniera, ma un poco tinta, e colorita” che il Borgia, nelle parole del biografo Baglione, “dipinse in un quadro grande” al suo ritorno a Roma dopo la prematura morte in Spagna della moglie <sup>84</sup>. Peraltro un possibile, immediato riflesso della presenza di un originale borgiaresco a Madrid è stato suggerito nella tela, riferita a Juan Carreño de Miranda o meglio alla sua bottega, nella parrocchiale dei Santi Justo e Pastor nella stessa capitale spagnola <sup>85</sup>. La proposta di identificare il “grande” *San Sebastiano Lezcano* con quello posseduto una quindicina d’anni più tardi dalla contessa-duchessa di Olivares, e quindi di riconoscerne una versione ridotta del perduto modello “maggiore del naturale” descritto dal Baglione, non deve poi considerarsi indebolita dalla mancata citazione di figure angeliche nella *Relación* del 1631: considerata la fortuna dell’iconografia in questione all’epoca in cui visse il segretario e la verosimile sproporzione dimensionale tra le figure –all’interno dell’opera del Borgia, si pensi a famose invenzioni come il *David e Golia* e il *San Cristoforo*– è molto probabile che il Lezcano, a parte ogni ovvia volontà di sintesi descrittiva, giudicasse gli angeli impegnati a curare il protagonista più come attributi a lui pertinenti che come personaggi comprimari meritevoli di esplicita menzione. Dopo la morte del segretario aragonese è del tutto possibile che il quadro sia pervenuto a doña Catalina, per via diretta o meno, tramite lo stesso conte di Monterrey il quale, che tra l’altro era cognato in ambo le direzioni di don Gaspar de Guzmán, poté benissimo comprarlo insieme con gli altri e cederlo in dono al suo ritorno a Madrid nell’agosto del 1638. Purtroppo quella del 1647 è l’ultima notizia che si possiede anche del *San Sebastiano*, sicché si è costretti a mantenere il dipinto tra quelli di cui non resta neppure una traccia visiva.

---

Patron and Collector of Art”, in J. BROWN e J. H. ELLIOTT (eds.), *The Sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, Catalogo della mostra (Madrid), New Haven and London 2002, pp. 87-105, 91-92. È sbagliata l’identificazione con doña Inés de Zúñiga, sorella del conte di Monterrey e vedova dal 1645 di don Gaspar de Guzmán, data in A. VANNUGLI: “Orazio Borgia, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>84</sup> G. BAGLIONE: *Le vite de’ pittori...*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>85</sup> Segnalato da M. GALLO: *Orazio Borgia...*, *op. cit.*, pp. 130-131 nota 85, il quadro è ora promosso immeritatamente ad autografo da P. LÓPEZ VIZCAÍNO e A. MARIO CARREÑO: *Juan Carreño Miranda. Vida y obra*, Oviedo 2007, pp. 194-195.

Opposto è il problema, visto il numero di versioni autografe conosciute e di quelle citate dalle fonti d'archivio, per la matura composizione –sicuramente elaborata non prima del 1610 e replicata varie volte fino ai giorni estremi– che ad emulazione del famoso scorcio mantegnesco, ma con in più un profondo coinvolgimento personale a causa della mal sottile che andava consumando l'artista, rappresenta il *Compianto sul Cristo morto con la Madonna e san Giovanni Evangelista*. Per prima cosa non è più necessario supporre che il Borgia avesse necessariamente dovuto studiare l'originale del Mantegna a Mantova nel corso del viaggio che senza dubbio, con le migliori probabilità al ritorno dalla Spagna tra il 1605 e il 1606, aveva effettuato attraverso l'Italia settentrionale. E ciò non tanto grazie alle stampe di riproduzione cinquecentesche che pure non potevano non essergli ben note, quanto al fatto che –in aggiunta alla versione registrata in Palazzo Ducale fino al 1627 e valutata appena 90 lire– “un Christo in scorto sù una tavola morto, con due donne, che piangono” dello stesso Mantegna, dove l'espressione “sù una tavola” non va intesa come indicazione del supporto ma nient'altro che la lastra di marmo su cui giace il Salvatore, era attestato a Roma sin dal 1603 nella quadreria del cardinale Pietro Aldobrandini, senza dubbio proveniente dalle collezioni estensi e perciò acquisito nel corso della spedizione ferrarese del 1598. A Roma il quadro poté dunque essere agevolmente ammirato anche dall'ambasciatore spagnolo e dal suo seguito, provocando così l'ordinazione al Borgia di un rifacimento aggiornato ai tempi. Se poi si rammenta la presenza nella stessa raccolta dei dipinti cristologici leonardeschi dianzi ricordati, viene anzi da supporre che la collezione Aldobrandini abbia svolto un ruolo fondamentale quale repertorio di modelli iconografici per l'attività del pittore romano. Tra l'altro è ormai dimostrato che è proprio il *Cristo morto* già Aldobrandini –e non l'altra versione mantovana, molto probabilmente una copia di epoca prossima all'originale, che nel 1627 passò in Inghilterra nella collezione di Carlo I e di lì nel 1654 in Francia in quella del cardinale Giulio Mazzarino, per andare infine dispersa con l'eredità del prelado dopo il 1714– il celebre dipinto oggi nella Pinacoteca di Brera, che il pittore lombardo Giuseppe Bossi acquistò a Roma poco prima dell'agosto 1804 per riuscire a farselo recapitare a Milano solo nel marzo del 1807, avendo finalmente ottenuto l'agognato permesso di esportazione grazie al decisivo intervento dell'amico Antonio Canova<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> Sul *Cristo morto* del Mantegna cfr. da ultima l'accurata scheda di M. LUCCO in M. LUCCO (ed.): *Mantegna a Mantova 1460-1506*, Catalogo della mostra (Mantova), Milano 2006, pp. 72-74, n. 5, con bibl. completa e una puntuale ricostruzione delle tracce cinquecentesche del dipinto e dei percorsi di ambo le versioni attestate nel XVII secolo.

Delle tre opere del Borgianni acquistate a Napoli dal Monterrey, di esse il *Compianto sul Cristo morto* sembra essere l'unica a ritornare, sia pur priva di attribuzione e con la stima dimezzata a 450 *reales*, nella tassazione dei dipinti, operata nel 1655 dal medesimo Antonio de Pereda, pervenuti alla *hacienda* della vedova doña Leonor María de Guzmán <sup>87</sup>, dopo di che non ne sussistono ulteriori tracce. Nonostante l'apparente abbondanza di esemplari tra autografi e non della versione con due dolenti e un unico chiodo sul tavolo giunti fino a noi, compreso l'erratico, malridotto e ridipinto affresco già ricordato dal Baglione nella sagrestia di San Salvatore in Lauro dove tuttora si trova <sup>88</sup>, quasi ogni tentativo di identificazione del *Compianto sul Cristo morto* Lezcano si scontra tuttavia con dati storici inconciliabili. Sì che resta solo la fondatissima probabilità che da esso, l'unico mai attestato a Napoli, derivi la rigida, sporca e ancora incredibilmente inedita copia di scuola napoletana del Seicento che Longhi scoprì, al di sopra della porta d'ingresso, appesa alla balaustra della sagrestia di San Domenico Maggiore dov'è attestata a partire dal 1853; la tela è attualmente in deposito nei locali del convento, in paziente attesa di un restauro <sup>89</sup>. Parallelamente, vi è la più vaga eventualità che una pallida eco in Spagna ne sia riscontrabile nella debole copia, ingrandita rispetto agli originali, conservata in pessimo stato nella cattedrale di Segovia <sup>90</sup>; mentre un'ulteriore testimonianza della fama che l'immagine conquistò anche nella penisola iberica è poi offerta dall'esposizione il 5 agosto 1665, nell'ambito delle celebrazioni organizzate a Siviglia per l'inaugurazione della rinnovata parrocchiale di Santa María la Blanca, di una tela descritta nelle cronache coeve come "*el escorço admirable de Iorge (sic, n.d.r.) Borgiano, executado en menos de media vara de sitio toda la*

<sup>87</sup> Cfr. M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 530, n. 61.27. L'assenza di attribuzione lascia aperta la possibilità che si trattasse di una copia, ma per quasi tutti i quadri dell'inventario Monterrey che qui è dato ritrovare il Pereda decretò valutazioni assai inferiori a quelle apposte due anni prima.

<sup>88</sup> G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>89</sup> Come segnala con qualche imprecisione M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 107 e 126 nota 54, la copia di San Domenico Maggiore è citata per la prima volta da R. M. VALLE: *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1853*, Napoli 1853, pp. 215-216, il quale si basava su una postilla manoscritta vergata circa il 1790 da Giuseppe Sigismondo

<sup>90</sup> Al pari di quella di Napoli, la copia di Segovia è tuttora inedita: cfr. G. PAPI: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, p. 131, *sub* n. 43.

*proporcion de un cuerpo humano*”, la quale venne appesa con altri celebri dipinti sulla facciata del palazzo del marchese di Ayamonte prospiciente la chiesa<sup>91</sup>.

Certo è da escludere che la tela Lezcano-Monterrey fosse la stessa della Galleria Spada, la più tragica e forse tarda di tutte per la plumbea oscurità d'ombre e probabilmente uno dei due soli esemplari autografi privi della Maddalena pervenutici a parte il ricordato affresco di San Salvatore in Lauro, dato che essa –corrispondente con esattezza alla copia di Napoli anche per l'unico chiodo e da considerare perciò una replica compositivamente identica al perduto esemplare Lezcano– apparteneva al cardinale Bernardino Spada già nel 1642 per poi figurare negli inventari di casa Veralli del 1663 e del 1759<sup>92</sup>. Alle versioni con due dolenti note da tempo alla letteratura sull'artista se ne deve però aggiungere un'altra, apparsa una prima volta sul mercato nel 1979 e più di recente entrata a far parte della collezione milanese di Luigi Koelliker, di qualità più alta rispetto a tutte le copie dianzi menzionate e che anzi presenta tutti i requisiti per essere inclusa nel novero delle repliche autografe<sup>93</sup>. Ebbene proprio tale dipinto, per via di un certo numero di corrispondenze del partito chiaroscurale e per il san Giovanni Evangelista provvisto di una capigliatura a ciocche biondastre –tale da renderlo peraltro affine a quelli delle due versioni autografe provviste di tre dolenti– rivela ottimi *atouts* per candidarsi a prototipo della pur semplificata e corsiva copia napoletana, ruolo questo che è assolutamente da escludere per la tela Spada: e di conseguenza proporsi per un'eventuale identificazione con l'esemplare Lezcano-Monterrey.

Parallelamente la stampa dal *Compianto sul Cristo morto* dedicata nel 1615 a don Francisco de Castro, che oltre a Maria e san Giovanni include anche la

<sup>91</sup> Cfr. B. NAVARRETE PRIETO e A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla”, in A. E. PÉREZ SÁNCHEZ e B. NAVARRETE PRIETO (eds.): *De Herrera a Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 30 e 51 nota 58.

<sup>92</sup> Cfr. la scheda di M. L. VICINI in V. SGARBI (ed.): *Da Tiziano a Caravaggio a Tiepolo. Capolavori di tre secoli di arte italiana*, Catalogo della mostra (Torino), Torino 2002, pp. 120-121, n. 38, ed M. L. VICINI: *Il Collezionismo del Cardinale Frabrizio Spada ...*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>93</sup> Non ci si è accorti che la versione Koelliker è la stessa già affiorata all'asta di *Fine Old Master Pictures* tenuta a Londra presso Christie Manson & Woods Ltd. il 14 dicembre 1979, p. 14, n. 58 (cm 59 x 71); era già in Inghilterra nel 1887. Su di essa cfr. G. PAPI: *La “schola” del Caravaggio. Dipinti della collezione Koelliker*, Catalogo della mostra (Ariccia), Milano 2006, pp. 96-98, n. 22, il quale rileva la superiorità di alcuni brani nell'anatomia del Cristo rispetto alla tela Spada.



Maddalena e il vaso d'unguento a far da contraltare ai due chiodi incrociati l'uno sull'altro, dovrebbe in teoria essere determinante per individuare la più ricca e meno copiata versione a quattro figure che il Borgianni dipinse per l'ambasciatore. Tuttavia l'invertita disposizione dei simboli sul tavolo e il corrusco scampolo di rocce e rovi alle spalle dei personaggi, assente in tutti gli esemplari sopravvissuti vuoi con due vuoi con tre *pleurants*, rende la questione non dissimile da quella relativa all'acquaforte del *San Cristoforo*: ma almeno per il *Compianto* ex Castro resta aperto solo lo squilibratissimo dilemma se si tratti, com'è molto probabile, della livida e "caravaggesca" versione già Mingoni oggi appartenente alla fiorentina Fondazione Longhi, la cui storia però non si è in grado di risalire oltre l'inizio del Novecento<sup>94</sup>, o in via nettamente subordinata di quella di identiche dimensioni nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma che fu donata allo Stato italiano il 15 maggio 1915 dal senatore principe Fabrizio Ruffo di Motta Bagnara, dal colorito più luminoso e pittorico forse perché leggermente anteriore e appena più debole in alcune parti dell'anatomia del Cristo come le gambe, sì da non essere unanimemente giudicata autografa.

Infine i due più grandi quadri aventi per tema due scene di martirio –elencati al primo e al terzo posto nella *Relación* e sicuramente considerati nella galleria del segretario, se non già concepiti sin dalla loro creazione, come due ideali *pendants*– erano certo le opere di Orazio Borgianni più ricche di figure, impegnative e originali possedute dal Lezcano, ed è probabile siano stati eseguiti su suo incarico. Dei tre esemplari autografi attualmente conosciuti delle due composizioni, ben due sono stati rintracciati solo successivamente alla pubblicazione dell'elenco della quadreria, a riprova di quanto la conoscenza degli antichi inventari si riveli un insostituibile stimolo per la ricerca materiale.

L'aspetto della prima, rappresentante il "*martirio de santo Erasmo, obispo de Gaeta*" ed eseguita all'incirca tra il 1612 e il 1614 –e quindi a brevissima distanza dalla grande pala dell'amico e sodale Carlo Saraceni dipinta a ridosso del 1610 per l'altare maggiore della cattedrale di Gaeta su probabile

<sup>94</sup> Di ciò è giustamente convinto M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 107-108, scettico sull'autografia della versione del Museo di Palazzo Venezia. Sulla versione Longhi (cm 74 x 90), ai primi del '900 a Roma nella collezione Mingoni, cfr. ora le schede di G. PAPI in *Pasión por la pintura. La colección Longhi*, Catalogo della mostra (Madrid e Oviedo), Madrid 1998, pp. 93 e 171, n. 31, e di F. CAPRARA in J. MILICUA e M. M. CUYÁS (eds.): *Caravaggio y la pintura...*, *op. cit.*, pp. 122-125, n. 19.

commissione del vescovo, il mercedario spagnolo Pedro de Oña <sup>95</sup>– era già conosciuto da qualche lustro grazie alla replica autografa acquistata per la propria raccolta romana da Maurizio Marini verso la fine degli anni settanta del Novecento. È questa una tela in formato d'imperatore, proveniente dall'Aquila dov'era appartenuta alla collezione Dragonetti de Torres <sup>96</sup>. Non ha perciò costituito alcuna difficoltà riconoscere l'autore e determinare le giuste coordinate di un altro eccellente originale, dove con numerose varianti nei particolari è resa la medesima composizione, quando questo è recentemente affiorato alla luce sul mercato artistico di Madrid. Già per la sola qualità di esecuzione il quadro attualmente presso la galleria di Jordi Coll e Nicolás Cortés, di misure appena superiori alla versione romana ma che allo studio si rivela realizzato sulla base del medesimo cartone con il successivo inserimento di una serie di modifiche minori, presenta tutti i requisiti necessari per contendere al primo l'identità con il dipinto Lezcano <sup>97</sup>. L'accurata analisi stilistica e iconografica già effettuata riguardo all'esemplare Marini ha permesso da un lato di ribadire i rapporti dell'autore del *Martirio di sant'Erasmo* non solo con il

<sup>95</sup> Cfr. A. OTTANI CAVINA: *Carlo Saraceni*, Milano 1968, p. 102, n. 17, con una datazione alla prima metà degli anni dieci; e per il committente M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 53, 82 nota 35, 151-152 e 165, note 67-72, che ne anticipa la datazione a ridosso del 1610. Sui rapporti tra il Saraceni e la committenza spagnola cfr. M. C. TERZAGHI: "Saraceni 1608: un significativo patto con gli Spagnoli", *Paragone* 43 [627] (2002), pp. 81-94 e M. MARINI e S. CORRADINI: "Carlo Saraceni e la Spagna, una commissione per Tarragona nel 1608: una pala da ritrovare", in I. CHIAPPINI DI SORIO (ed.): *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti: Arte Documento* 17/19 (2003), pp. 400-403.

<sup>96</sup> Il dipinto, che misura cm 136 x 98, è stato pubblicato da M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 137-166, con la datazione qui accolta e un'attentissima disamina incentrata tra l'altro sulla presenza dei Turchi, l'individuazione della costa di Gaeta e l'eventuale, sia pur prudente individuazione dei fuochi di San Telmo, e indipendentemente da chi scrive (A. VANNUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 9).

<sup>97</sup> L'altezza della tela, le cui dimensioni sono di cm 141 x 101, non eccede di troppo la "bara y media" (= cm 125) della stima del Pereda. Con la sua corretta paternità e il giusto collegamento con gli inventari Lezcano e Monterrey è stata pubblicata con scheda di I. GUTIÉRREZ PASTOR in *Maestros del barroco europeo. Coll. & Cortés Fine Art Dealers*, Catalogo della mostra, Madrid 2005, pp. 62-64, n. 18. Gli attuali proprietari lo avevano appena acquistato dagli eredi della famiglia Linares, antiquari d'arte attivi a Madrid attorno alla metà del Novecento, nelle cui mani pare fosse pervenuto verso il 1950 da un'importante casata gentilizia spagnola.

Saraceni ma anche con l'Elsheimer, e dall'altro di ricondurre la scelta del soggetto agli stessi ambienti dell'ambasciata di Spagna. Inequivocabile è infatti l'allusione, attraverso i carnefici dall'evidente aspetto di Mori, alla politica antiturca perseguita in quella fase storica dalla potenza asburgica e di cui si è detto in precedenza a proposito delle icone del Buonconsiglio e di Trapani, a ulteriore riprova dell'impegno e della convinzione con cui il segretario aragonese condivideva le ragioni dei suoi governanti. Ma soprattutto, è stato osservato, l'immagine si rivela una sorta di omaggio ideale a don Francisco de Castro, che a Gaeta –la cui costa vista da sud, con tanto di castello e della torre angioina detta la Mola alle porte di Formia, è eccezionalmente quanto fedelmente rappresentata sullo sfondo, forse attraverso l'ausilio di una stampa– aveva risieduto più volte in forma privata a partire dal 1604 e ancora occasionalmente negli anni della legazione romana. Con la sua esplicita ambientazione topografica, la stessa iconografia del *Martirio di sant'Erasmo* nell'interpretazione elaborata dal Borgia ha sollecitato perciò a formulare la ragionevole ipotesi che, al pari almeno del *Compianto sul Cristo morto* e con ogni probabilità del *San Cristoforo*, l'artista ne avesse realizzato una prima versione per lo stesso ambasciatore, di cui quella dipinta per il segretario sarebbe stata la prima replica. In tal caso la nuova versione ora apparsa a Madrid avrebbe identici titoli per candidarsi a entrambe; tuttavia la sua stessa dichiarata provenienza da un'antica casata spagnola, rimasta sempre consapevole della sua giusta paternità per tradizione familiare, induce almeno per il momento –di fronte alla totale assenza di documentazione circa la quadreria dell'ambasciatore– a suggerire di riconoscere proprio in essa, e non nell'altra affiorata in epoca assai più recente all'Aquila degli Abruzzi, la tela descritta nella *Relación* e successivamente acquistata e condotta nella capitale spagnola dal conte di Monterrey.

In mancanza di alternative è invece assolutamente certo che il secondo quadro, il *Martirio di san Lorenzo* eseguito pressappoco contemporaneamente a quello di sant'Erasmo ad emulazione dei due capolavori di Tiziano e dell'incisione pure tizianesca realizzata da Cornelis Cort, non lasciò mai più la Spagna per lasciare di nuovo tracce di sé, ormai misconosciuto, due secoli più tardi allorché un nobile navarro, don Nicolás Ambrosio de Garro y Arizcun marchese de las Hormazas che era stato ministro delle Finanze del re Carlo IV di Borbone, lo donò nel 1827 alla collegiata di Roncisvalle, nel cui museo tuttora si trova. Dopo che la tela fu pubblicata nel 1990 e nel 1992 come opera del "*Bassano español*" Pedro Orrente, la sua vera paternità non ha tardato ad essere

riconosciuta <sup>98</sup>. Sul piano iconografico la figura del diacono Lorenzo, detto “*hispanus*” dalle fonti agiografiche, trova un facile collegamento con l’aragonese Lezcano per via della tradizione tardomedioevale che lo voleva originario di Huesca antica capitale del regno <sup>99</sup>. Ma per quanto riguarda l’aspetto formale vale la pena di sottolineare l’eccezionale evidenza che assume nel quadro il lavoro e la riflessione sull’antico compiuti dal Borgianni, ben sottolineati dal Baglione al momento di narrare il percorso formativo del pittore <sup>100</sup> e di nuovo febbrilmente ripresi negli ultimi anni di attività: culminanti qui nella terribile, inquietante statua di Giove tonante appollaiato a cavalcioni dell’aquila su un colossale capitello corinzio. La figura, che anche per essere il fulcro delle convergenti prospettiche giunge a rubare il ruolo di protagonista al martire steso sulla graticola, suscita il grande desiderio di mettersi a cercarne il possibile prototipo antico, si direbbe –e si è infatti sostenuto– un modello di arte ellenistica. Contrariamente alle aspettative, il tentativo di individuare tale presunto prototipo antico si è rivelato però infruttuoso, sicché sarà opportuno, almeno fino a una clamorosa agnizione antiquariale o addirittura all’individuazione di un comune prototipo pittorico o grafico di area romana risalente al Rinascimento, intendere l’enigmatico simulacro raffigurato dal Borgianni non altrimenti che come una fantasiosa invenzione poetica.

<sup>98</sup> Cm 170 x 125, con perfetta coincidenza dell’altezza con le “*dos varas*” (= cm 167) dell’inventario Monterrey. A pubblicarlo come di Orrente fu M. C. GARCÍA GAINZA: “El martirio de San Lorenzo: una obra inédita de Pedro Orrente”, *Archivo Español de Arte* 63 (1990), pp. 658–660; cfr. anche M. C. GARCÍA GAINZA in *Catálogo Monumental de Navarra*, IV.2, Pamplona 1992, pp. 330–331 e tav. XXX. Oltre che sull’esame dello stile, l’attribuzione si fondava su una tendenziosa interpretazione del misterioso monogramma, certo un’aggiunta posteriore; già nel 1989, tuttavia, il vero autore dell’ancor inedita tela era stato riconosciuto da Giuliano Briganti, come ebbe a comunicare allo scrivente Claudio Strinati, e autonomamente arrivò alla medesima conclusione anche Alfonso E. Pérez Sánchez. Cfr. A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, pp. 5–15 e 160.

<sup>99</sup> Per la provenienza spagnola di Lorenzo, riferita nell’altomedioevale *Passio Polychronii*, cfr. A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, pp. 14–15. La leggenda della nascita del diacono a Huesca si diffuse a partire dal poema sul *Martyrio de San Lorenzo* del monaco riojano Gonzalo de Berceo, fiorito alla metà del XIII secolo, e fu rilanciata dalle edizioni in spagnolo, con interpolazioni, della *Legenda Aurea*, come quella pubblicata a Siviglia nel 1568, e soprattutto dal *Flos Sanctorum* di Alonso de Villegas, stampato a Toledo nel 1578 e di nuovo, con l’aggiunta di illustrazioni, a Madrid nel 1588: cfr. I. BANGO TORVISO (con M. MENA MARQUÉS e I. GUTIÉRREZ PASTOR): “Iconografía de San Lorenzo”, in *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Catalogo della mostra, Madrid 1986, pp. 369–496, 371–378.

<sup>100</sup> G. BAGLIONE: *Le vite de’ pittori...*, *op. cit.*, pp. 140–141.

## CONCLUSIONE

A conclusione di un'analisi la più approfondita possibile dei dipinti che ne facevano parte, la quadreria non gentilizia ma protoborghese del funzionario di segreteria Juan de Lezcano, con la singolare assenza di opere di genere, il netto predominio della pittura contemporanea e allo stesso tempo la sua refrattarietà a lasciarsi inquadrare entro precise tendenze di gusto figurandovi indistintamente opere dell'estrema maniera, del naturalismo e del nascente classicismo, si è dimostrata messa insieme pressoché esclusivamente grazie alle occasioni e alle opportunità che si erano offerte al suo creatore –trasferimenti di lavoro, incontri, amicizie e relazioni politiche– e non da consapevoli e motivate scelte di ordine stilistico. In tal modo la raccolta Lezcano, che prendendo forma in Italia e in un'epoca anteriore all'avvento di Filippo IV poté costituirsi in libertà da quei forti condizionamenti emulativi e anzi “satellitari” che avrebbero caratterizzato il collezionismo di pittura spagnolo sotto il *Rey Planeta*, è venuta a configurarsi, pur sempre nell'ambito di una strategia di promozione sociale, come il *riflesso di una serie di motivazioni devozionali e ideologiche* e soprattutto quale *l'inequivocabile risultato di una rete di relazioni personali e politiche privilegiate*. Ci si è così imbattuti in dipinti profani e religiosi e in immagini devozionali riconducibili alle città di residenza e destinazione dei viaggi compiuti dal Lezcano in Italia, come Roma, Napoli e molto probabilmente Venezia, e si è avuto modo di chiamare in causa un discreto numero di esponenti dell'aristocrazia e dell'alta gerarchia ecclesiastica in stretto rapporto con la monarchia spagnola, se non addirittura personaggi ai quali l'ambasciatore don Francisco de Castro era strettamente legato a livello personale: *in primis* l'ex cardinal nipote Pietro Aldobrandini e Costanza Sforza feudataria del ducato di Sora nel regno di Napoli, entrambi con le loro quadriere evidentemente ben conosciute e studiate tanto dal segretario quanto dal suo amico pittore Orazio Borgianni, e ancora il cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia e il cremonese monsignor Benedetto Ala, probabile committente del *San Francesco in preghiera* del Caravaggio, senza tralasciare il filospagnolo Massimo Massimi. È stato inoltre possibile fornire una risposta si crede definitiva a un irrisolto interrogativo circa le committenze private romane di Guido Reni, mentre sul fronte della produzione artistica la ricerca ha permesso di far apparire sempre più chiaramente il profondo studio della pittura lombarda del pieno Rinascimento compiuto da Orazio Borgianni e messo a frutto nei brevi anni della sua maturità. Viceversa non è emersa alcuna prova che il segretario, nel corso del suo trentennale servizio in

Italia, abbia mai svolto funzioni di agente o intermediario in merito a commissioni di singole opere d'arte o di cicli pittorici, vuoi per conto dei membri della casa di Lemos vuoi di altri esponenti della nobiltà spagnola.

Se al termine della lunga indagine finora condotta ci si cimenta ora a inquadrare la raccolta e la personalità del suo creatore all'interno della comunità spagnola non appartenente alla nobiltà titolata e residente a Roma durante il primo ventennio del XVII secolo –vale a dire il periodo corrispondente agli ultimi anni di papa Clemente VIII Aldbrandini e all'intero pontificato di Paolo V Borghese e, sul versante iberico, al regno di Filippo III d'Asburgo– sembra di poter osservare una radicale differenza tra le inclinazioni e i comportamenti nei confronti della pittura da parte di coloro che sin dall'inizio furono consapevoli della temporaneità del loro soggiorno, per quanto protratto nel tempo, e da parte di chi invece scelse la città papale quale destinazione di un trasferimento definitivo per sé e per la propria discendenza, al punto da acquisire lo iuspatronato di una cappella di famiglia in un luogo di culto legato alla propria nazione di origine. In tal senso, quanto si è appena scritto per il Lezcano può perfettamente applicarsi alla più limitata quadreria del già menzionato canonico granadino Juan de Matute, forte di un'ottantina di pezzi compresi in trentatre voci, incluse un paio di sculture <sup>101</sup>; mentre è inutile soffermarsi a descrivere l'enorme distanza di entrambi, quanto a consapevolezza di gusto ed effettiva capacità di aggiornamento sulle ultime tendenze dell'arte contemporanea, da due personaggi che entrambi si trovarono a incrociare in quegli anni e di cui oggi, grazie alle recenti ricerche su di loro, si possiede una conoscenza assai approfondita. Si tratta del saragozzano Pedro Cosida <sup>102</sup>, procuratore ovvero “*agente de Su Magestad*” presso la curia pontificia documentato a Roma dal 1602 alla morte nel 1622, il quale sia come committente sia come piccolo collezionista mostrò una ben chiara predilezione per il naturalismo caravaggesco al di là di ogni pregiudizio circa la provenienza dei pittori a cui rivolse il proprio interesse –Dirk van Baburen, David de Haen, Jusepe de Ribera nonché l'ancora incerta personalità del cosiddetto maestro del Giudizio di Salomone– e del

<sup>101</sup> Sul Matute cfr. la bibl. qui a nota 71.

<sup>102</sup> Su Pedro Cosida cfr. C. GRILLI: “Il committente della cappella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma”, *Bollettino d'Arte* 84/85 (1994), pp. 157-164, ed “Il collezionismo di Pietro Cussida a Roma e una seconda cappella della Pietà di San Pietro in Montorio”, in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra, Milano 2005, pp. 57-63

banchiere palentino Juan Enríquez de Herrera, che prima di morire nel 1610 fece in tempo ad entrare nel novero dei grandi mecenati della storia per aver allogato la decorazione della propria cappella al grande Annibale Carracci e alla sua bottega, da cui si irradiò il nuovo stile classicista che avrebbe dominato il secolo <sup>103</sup>.

Alla luce delle ragioni fin qui esposte la collezione di dipinti radunata da Juan de Lezcano, anche per via della sua rapida formazione e del suo immediato smembramento, costituisce infine un validissimo termine di paragone “borghese” rispetto alle collezioni –ben altrimenti dotate, più che sul piano brutalmente numerico, su quello delle personalità artistiche contemporanee e del passato che le caratterizzavano– che durante il ventennale regno di Filippo III e nei primissimi anni di quello di Filippo IV gli aristocratici rappresentanti della corona di Spagna in Italia cominciavano a formare e arricchire tra Roma, Napoli, Palermo e Milano, avvalendosi talvolta di una assai maggiore consapevolezza di gusto e senza astenersi dallo sfruttare abilmente, financo con furbizia e arroganza, le insuperabili armi del potere non meno della loro enorme anche se non di rado effimera disponibilità finanziaria <sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Su Juan de Herrera cfr. M. C. TERZAGHI: *Caravaggio Annibale Carracci Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera* & Costa, Roma 2007, *passim*; sulla sua piccola collezione in particolare, che contava appena cinquantasei pezzi tutti inventariati senza autore tra cui diciotto teste di santi e quindici ritratti della casa d'Austria in serie, cfr. pp. 77-80 e 357-359.

<sup>104</sup> Sull'importanza di dedicarsi, per una più profonda conoscenza del collezionismo seicentesco, allo studio delle figure di rango intermedio della diplomazia e della pubblica amministrazione del tempo insiste con piena ragione A. ANSELMi: "Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma", in E. CROPPER (ed.): *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, Milano 2000, pp. 101-120, 116-117.

APPENDICE

Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Notai del '600*,  
*Notaio Giovanni Domenico Cotignola*, scheda 100, protocollo 47, ff. 278-282:

- (f. 278) "*Relaçion de las Pinturas del secretario Juan de Lezcano*  
(1) *El martirio de santo Lorenzo quadro grande original de **Horaçio Borgian***  
(2) *La natiuidad de Nuestro Señor quadro grande original del dicho **Borgian***  
(3) *El martirio de santo Erasmo, obispo de Gaeta quadro grande original del dicho **Borgian***  
(4) *San Sebastian quadro grande original del dicho **Borgian***  
(5) *El escurchio Cristo muerto con san Juan y Nuestra Señora original **utt supra***  
(6) *La oraçion del huerto quadro grande original del dicho **utt supra***  
(7) *San Cristoval quadro muy grande original del dicho **Borgian***  
(8) *San Juan Battista que sta besando el Agnelum Jesus quadro grande original del dicho **Borgian***  
(9) *La disputa de Cristo con los doctores quadro mediano del dicho **Borgian** original*  
(10) *Un Cristo mediano que sta en acto de disputar original del dicho **Borgiano***  
(11) *Un quadro mediano de Nuestra Señora con su hijo abraçado bestidos a la moresca, y el niño con un pajaro en la mano original del **Borgiano***  
(12) *San Paulo quadro grande original de **Tiçiano***  
(13) *Un quadro pequeño con la guarniçion endorada de Nuestra Señora con su hijo en los brazos (...) san Juan Bautista original de **Tiçiano***  
(14) (...) / (f. 278v)  
(15) *Un quadro grande con Nuestra Señora con su hijo grande pendiente de sus braços, y san Juseph que burla con el niño y santa Ana, y un angel que corona a nuestra señora original antiguo*  
(16) *Un Cristo en cruz muerto con Nuestra Señora asentada al pie de la cruz haçiendo oraçion a su hijo, y de tras la tiene san Juan Evangelista y la Madalena en pie haçiendo una grande esclamaçion a su maestro, y el centurion haçiendo demostraçion de confesar a Xristo por hijo verdadero de Dios original antiguo*  
(17) *El desenimiento de cruz de Nuestro Señor para llevarlo a la sepoltura quadro grande original de **Federico Zuccaro***  
(18) *Un naçemiento de Nuestro Señor con su madre santissima y los angeles que le acompañan quadro mediano original del **Caraciolo***  
(19) *Un quadro pequeño con la corniz de ebano de Nuestra Señora con su hijo que le abraça original del dicho **Carachiolo***  
(20) *La adoraçion de los reyes magos a Nuestro Señor que sta asentado en los braços de su madre original antiguo que stava en san Pedro Montorio de Roma*  
(21) *Un Cristo attado a la columna original quadro mediano*  
(22) *Un ecçe homo con Pilato que lo muestra al pueblo, y un sayon que le viste de detras la veste porpura quadro grande original del **Caravagio** y esta pintura es estimada en mas de 800 ducados*



- (23) *Un san Sebastian glorioso original quadro mediano*
- (24) *Un san Françisco como muerto en mano de los angeles despues de haver havido los estigmates quadro mediano original del **Caraciolo**/(f. 279)*
- (25) *Un quadro mediano de una Nuestra Señora antigua con su hijo desnudo en los braços, y a pie uno vestido de frayle que plegada las manos haçe oraçion al niño. Es original de consideraçion*
- (26) *Otro quadro mediano con la corniz endorada, y turquina de Nuestra Señora que tiene su hijo en los braços original*
- (27) *Un quadro mediano con la corniz endorada, de san Geronimo que sta scriviendo original y en lo alto de la corniz estan pintadas las armas del señor cardenal Pio*
- (28) *Un quadro de piedra en la qual esta pintado el nacimiento de Nuestro Señor original del **Basa** de mucho preçio*
- (29) *La absunçion de Nuestra Señora quadro mediano en rame lleno de coros de angeles, y de virgines con instrumentos de musica original de **Guido bolognes**. La corniz de ebano pintura de preçio*
- (30) *Otro quadro de la misma misura guarneçido de ebano del nacimiento de Nuestro Señor original que viene el **Gaetan** pintura de preçio*
- (31) *El nascimiento de Nuestro Señor quadro grande original del **Flamengo***
- (32) *Otro quadro mediano de Nuestra Señora su hijo y san Juan Battista original de **Juan ber.no***
- (33) *Un quadro grande quando Nuestro Señor fue a resusçitar Lazaro original del **Bordinone***
- (34) *Una Madalena quadro mediano original*
- (35) *Un quadro grande de Nuestra Señora y su hijo y santa Ana san Juan y san Jusepe (...)/(f. 279v)*
- (36) *Un quadro grande de la asunçion de Nuestra Señora al çielo con muchos angeles original es para una altar*
- (37) *Otro quadro grandesillo con Nuestra Señora que tiene su hijo en los braços durmiendo, con san Juseph santa Catarina martir que con el dedo señala que no despierten al niño con otra santa bestida de blanco pareçe la Madalena y los angeles que stan cantando quadro original, y de preçio*
- (38) *La trasfiguraçion de Nuestro Señor quadro grande con la corniz de oro copia de **Rafael** que esta en san Pedro Montorio de Roma*
- (39) *Otro quadro muy grande para altar de la dicha trasfiguraçion de Nuestro Señor*
- (40) *Otro quadro grande copia de Nuestra Señora de **Trapani***
- (41) *Otro quadro grande de santa Catalina de Siena*
- (42) *Otro quadro grande de santa Teresa del Jesus*
- (43) *Un quadro grande de Nuestra Señora con su hijo y santo Tomas de Aquino*
- (44) *Un san Francisco grande que sta haçiendo horaçion en una cruz sobre una muerte copia del **Caravacio***
- (45) *Un quadro grande de santa Maria Trastever de Roma con su hijo*
- (46) *Un quadro grande de santa Maria Amayor de Roma*
- (47) *Un quadro grande con la corniz endorada del desponsorio de santa Catalina, virgen y martir es copia pero se puede tener por original*

- (48) *Un quadro grande de santi Roco que da limosna (...)/(f. 280)*
- (49) *Una santa Catalina virgen, y martir original del Bolognese quadro grande*
- (50) *Otro quadro grande de santa Susana original del Bolognes*
- (51) *Otro quadro grande de la Soledad de Nuestra Señora*
- (52) *Otro quadro de Nuestra Señora del Bonconsiglio con san Francesco de Asisa y de Paula  
quadro mediano*
- (53) *Un quadro grande de la Madalena muerta*
- (54) (~56) *Tres quadros de gloria, purgatorio, y enfierno*
- (57) (58) *Dos quadros medianos de santa Maria del Populo de Roma*
- (59) *Un Cristo puesto en cruz acompañado de su madre y de san Juan*
- (60) *Un retratto de san Francesco de Asisa sin corniz*
- (61) *Un retratto de santa Agata de Catania sin corniz*
- (62) *Un quadro mas que mediano quadrado con la corniz endorada, de la basada de Nuestro  
Señor de la cruz se puede tener por original, porque de donde se sacco se lo tomaron  
los ingleses*
- (63) *Un quadro mediano de la circunsición del Señor copia del Baça*
- (64) *Un quadro mediano de un niño Jesus que en el babarelo tiene pintada la pasión*
- (65) *Un quadro mediano de san Carlo Boromeo original del Borgan*
- (66) *Una Madalena quadro pequeno sin corniz*
- (67) *Un quadro mediano de Cristo en cruz que abl(...)/(f. 280v)*
- (68) *Un quadro pequeño de Nuestra Señora con la guarnición hecha a la veneçiana*
- (69) *Otro quadro pequeño de san Francisco con la dicha guarnición*
- (70) *Un Salvador y una Nuestra Señora pequeña guarneçida de ebano*
- (71) *Un quadro pequeño de santa Catalina del monte Sinai todo endorado*
- (72) (73) *Dos quadros pequeños semejantes de Nuestra Señora con su hijo y san Juan Battista*
- (74) *Un heche homo pequeño en rame guarnecido a modo de Veneçia*
- (75) (~77) *Tres quadros pequeños de eremitagnos en rame con paisis*
- (78) (79) *Dos retrattos de Nuestra Señora uno mediano y otro pequeño sin corniz*
- (80) *Una Nuestra Señora pequeña endorada con su hijo en los braços venia de Sclavonia*
- (81) *Un naçimiento pequeño de Nuestro Señor de recamo con la corniz de ebano*
- (82) *Un san Jeronimo pequeño con un pais de Paulo Grilo*
- (83) *Un quadro pequeño de Nuestra Señora con los braços plegados guarneçidos*
- (84) *Un san Julian*
- (85) (86) *Dos quadros medianos de un Cristo Salvador y de Nuestra Señora*
- (87) (...)/(f. 281)
- (88) *Un quadro pequeño antiguo de la Soledad*
- (89) *Un quadro grande de santa Susana sin corniz*
- (90) *Un quadro grande de Nuestra Señora con su hijo y san Juan battista en tabla, con la  
corniz de nuez pintura original muy antigua, y de valor*
- (91) *Un quadro mediano de la nunçlada santissima de Nuestra Señora de Florencia*
- (92) *Una santa Catalina de Siena pequeña con la corniz endorada*
- (93) *La presion de Nuestro Señor en la huerta, con la guarnición endorada copia de Rafael*

- (94) *Un quadro pequeño de un Xristo muerto en cruz con la guarniçion endorada, copia de Rafael*
- (95) *Otro quadro mediano de Nuestra Señora y su hijo y san Juan Battista*
- (96) *Otro quadro mediano de la coronaçion de Nuestro Señor*
- (97) *Otro quadro mediano del Salvador Nuestro Señor*
- (98) (~108) *Once apostoles*
- (109) *Un san Geronimo pequeño*
- (110) *El retratto de papa Paulo quinto*
- (111) (~113) *Santa Barbara, santa Lucia, y santa Polonia quadros pequeños sin corniz*
- (114) *Un quadro pequeño sin guarniçion de Nuestra Señora con su hijo santa Ana san Juseppe y san Juan Battista*
- (115) *Un quadro original del Caraciolo de Venus y Ginona con Dios Cupido que se burla dellos pintura de mucho preçio por que el conde de Villa Mediano ofresçio al ylustisimo Lezcano quinientos ducados por el, y no se lo quizo dar el quadro/(f. 281v)*
- (116) *Un quadro grande con una mujer desnuda que se sta bañando con una criada, original de Rafael pintura de mucho preçio*
- (117) (~121) *Cinco quadros grandes de los retratos del señor Don Francisco de Castro, hoy fray Agustín de Castro, del secretario Juan de Lezcano de Claudia Salinas de Maria Garçia, y de Feliche Salinas*
- (122) *Un quadro grande de faula de Amarides que tenia un cavallero encantado*
- (123) *Otro quadro grande de Andromoda*
- (124) *Un retratto del señor Don Fernando de Castro conde de Lemos*
- (125) *Otro retratto de Don Henrique de Guzman conde de Olivares*
- (126) (~131) *Seis quadros grandes de paisis*
- (132) *Un quadro pequeño de los seys días de la semana*
- (133) *Un quadro pequeño original de dos amantes que se abraçan con pays*
- (134) *Un quadro mediano guarnecido de las ninfas que se bañan y hiçieron bolver en animal a Tenton*
- (135) *Otro quadro mediano sin corniz de una muger desnuda con tantas estrellas sobre la cabeça y un mozo que la esta contemplando quadro original*
- (136) *Un eche homo de reliveno (?) con Nuestra Señora y san Juan Evangelista*
- (137) *Un reliquiario de ebano con reliquias de santa Ana*
- (138) *Un espejo grande de açero guarneçido de ebano santa Maria (...) san Juan (...)/(f. 282)*
- (139) *Otro pequeño de santa Maria de la graçia antiguo*
- (140) *Un san Geronimo pequeño con reliquias*
- (141) *Un Xristo pequeño que se tiene çerca de la cama*
- (142) (143) *Dos años deis guarneçidos uno grande, y otro pequeño*
- (144) *Una caxetta de cristal de Veneçia con unas reliquias dentro*
- (145) *El reliquiario grande en tres pieças labrado de platta con muchos cuerpos de santos contenidos en instrumento hecho en Roma que se conserva entre mis papeles*
- (146) *El retrato de la enamorada de Rafael*

*En Napoles a 22 de Enero de 1631. Joan de Lezcano"*

*Las relaciones artísticas de la familia della Rovere  
con la corte española durante el reinado de Felipe II  
en la correspondencia  
del Archivo de Estado de Florencia \**

Almudena Pérez de Tudela Gabaldón

Guidobaldo II della Rovere <sup>1</sup>, tras haber actuado como *condottiero* al servicio de la República de Venecia, pasa al de España en 1558, cuando la corte aún se encontraba en Bruselas. Para ello manda a Flandes a un embajador, Paulo Mario, que empezará a interesarse por trabar relaciones con la familia real y los miembros más destacados de la nobleza española, destacando la figura de Ruy Gómez de Silva, facción a la que se aproximarán más a la hora de tratar sus negocios ante el nobel rey.

Una de las preocupaciones principales del duque, para plasmar plásticamente esta unión, era la de obtener una imagen de Felipe II, siendo lo más fácil una de las nuevas medallas <sup>2</sup> que se acuñaban en Bruselas por Giampaolo

\* Este trabajo se ha desarrollado al amparo del proyecto de investigación I + D del Ministerio de Ciencia e Innovación Ref. HUM2006-09833 HIS.

<sup>1</sup> Para el mecenazgo de la familia della Rovere en el siglo XVI nos remitimos a P. DAL POGGETTO (ed.): *I Della Rovere: Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Milán 2004 y últimamente I. F. VERSTEGEN (ed.): *Patronage and dynasty: the rise of the della Rovere in Renaissance Italy*, Kirksville 2007. Para la corte filipina resulta fundamental J. MARTÍNEZ MILLÁN y S. FERNÁNDEZ CONTI (dirs.): *La Monarquía de Felipe II: la casa del Rey*, Madrid 2005.

<sup>2</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Bruselas, 27 de junio de 1559, ASF, Ducato di Urbino, classe I, filza 183, fol. 130 y duque de Urbino a P. Mario, 279, fol. 46. G. GRONAU: *Documenti artistici urbinati*, Florencia 1936, p. 100, LIX.

Poggini y Jacopo da Trezzo <sup>3</sup>. Así Tiziano podrá basarse en ellas para hacer un retrato de Felipe II habiendo pasado casi un decenio desde que le pudo retratar del natural.

Asimismo también el duque pedirá una espada y cintura, junto a perros de caza, de Bruselas <sup>4</sup>. En este encargo intervendrá también el ingeniero Francesco Paciotto <sup>5</sup>, súbdito del ducado de Urbino al servicio de Felipe II. Su embajador también le informará de noticias de la corte, como de un novedoso molino que hasta el rey prueba personalmente <sup>6</sup>.

#### LA CONCESIÓN DEL TOISÓN DE ORO

#### Y EL TRASLADO DE LA CORTE DESDE FLANDES A ESPAÑA

Una de las ceremonias que estrechan esta unión, será la concesión del Toisón de Oro al duque de Urbino. En estos momentos bélicos de la corte de Bruselas, tras la campaña de San Quintín, parece que lo más idóneo para agradecer

<sup>3</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 27 de junio de 1559, 183, fol. 130:

*“Hierì hebbi die lre di V.E. di 4 e di V di q.to. E qnto alla medaglia, intendo io ancora che il bosino [Giampaolo Poggini] no’ha figurato il Re eccellentemente, in cera che in q[ues].ta ult.a medaglia l’habbi preso meglio di due altre volte, che ne ha fatte mano’ 50 se quelle altre de quali V.E dice essersi s[er]vita in fare il ritratto da Titiano assomigliano più di q.ta perche ogniuno il fa a suo modo: intendo bene che Jac.o treccia [Trezzo] suo orefice ne fa una che è migliore, ma no’ l’ho anco havuta...”*

Para estas medallas véase A. PÉREZ DE TUDELA: “Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas”, *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia* 1 (1998), pp. 241-271, aunque el último cuño de estos años de Trezzo data de 1554.

<sup>4</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Gante, 10 de agosto de 1559, 183, fol. 171v. Se despidió de Felipe II en Celandia:

*“e di una cosa in laltra venni alla spada e si come son certo che è il vero si dolea di trovarsi qui così nudo havendo tutte le sue cose inviate e netto q.to paese, stando sulle poste, ma che se dovesse mandarla fin à Urb.o le manderà la spada e la cintura [duque de Saboya?]/[fol. 172:] si che inanzi chio parta di qui no’ credo poterla servire da q.to ma quanto à mandarle co’ li cani per ms Hadriano era cosa impossibile perche è troppo persa cosa per viaggio”*.

<sup>5</sup> F. Pacciotto al duque de Urbino, Villacortse, 10 de septiembre de 1559, 245, fols. 296 y 297, ya desde Niza envía la espada.

<sup>6</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 1 de julio de 1559, 183, fol. 141.

al rey esta distinción fuese una de las magníficas armaduras del duque, que iba a servir a Felipe II en Italia con una compañía de caballos. Prueba del interés por las armaduras en la corte de Urbino es una carta del embajador a Guidobaldo II recordando sus hazañas militares y a armaduras que ya no le servían <sup>7</sup>. Una de ellas parece que se iba a enviar a Bruselas.

En diciembre de 1559 <sup>8</sup> el duque de Urbino presenta a uno de sus principales ingenieros, Bartolomeo Campi, que se encontraba unos meses de licencia del rey de Francia, para que pase al servicio de Felipe II. Aparte de sus excelencias en el campo de la Arquitectura Militar, campo en el que se servirá de él Felipe II, le califica de “*rariss.o orefice sopra tutti gl'altri*”. Esta carta, en la que no se hace referencia a la armadura hoy en la Real Armería y otra carta de enero de 1562, en la que Paolo Mario agradece una espada que Felipe II ha regalado al duque en recompensa de la armadura <sup>9</sup>, nos da el margen en que llegó a España

<sup>7</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 2 de febrero de 1559, ASF, 183, fol. 36v:

*“Hora per indolcire un poco in burla VE tenga per ferma conclusione che quando si dava i l'armi uscivo fuori per che mi pareva essere più sicuro fra tanta compagnia di migliara da piedi e da cavalli, che co' li pochi sotto i padiglione in guardia de le bagaglie. Ma certo che era uno pio pensiero quello di VE a fare istanza che mi fosse mandata quella armatura heroica, la quale no' seguendo la pace no' mi saria meno chara che fosse quella d'Acchille ad Aiace, et ad Ulisse. Ma bisognaria ad vertire che nel mandarlami, no' si pigliasse errore perche mi ricordo che quando VE lascio quel luoco venendo in terra ferma, essendo, pare a me, ricercato di pigliarlo lui disse che si era provate l'armi antiche e che no' gli stavano più bene, massimame'te la celata dice'do che la testa si era ingressata in modo, che la no' vi potea più entrare, e disse ancora che havea ordinato che segli facesse un'armatura da coma'do, cioè da coma'dare, credo io da generale, dice'do che quelle sue p.me non faceano più a proposito, e pero io havrei bisogno che fossero ma'date quelle che si lasciavano comandare, perche deveno essere migliore compagne e no' di tanta riputatione e pero mi si confariano meglio. È vero che dubito che sieno al q[ua]nto lunghette di busto, perche mi pare di ricordare che quando fossimo in bologna gli an'i passati si fecero aggiungere tre o quattro piastre ad una anima aggravata e negra. Saria anco da advertire se quell'altra arma da offessa, cioè quella mazza avesse a offendere con gettore, bisognaria che venisse piena di quel solito, di chi l'adop[er]a, perche la mia fin'hora per dio gratia è chiara e fa la fica al medico. Ma veramente chio meritavo bene quel bando di terra e luoco...”*

<sup>8</sup> Duque de Urbino a Felipe II, Pesaro, 4 de diciembre de 1559, junto a un *Memorial de las cosas q sabe Bartholomeo Campi Ingeniero, por quien scrive el duque de urbino* (AGS, Estado, leg. 1474, fol. 254).

<sup>9</sup> Bernardino Maschi al duque Francesco Maria II, Madrid, 7 de enero de 1589, 185, fol. 864, recordará como don Diego de Córdoba:

uno de los regalos diplomáticos más importantes para cimentar las relaciones entre la corte española y la de Urbino: la magnífica armadura “*alla romana*” que había hecho Bartolomeo Campi para Guidobaldo della Rovere en 1546 y de la que nos ocuparemos en el capítulo dedicado a los presentes diplomáticos.

Uno de los argumentos más recurrentes en estos primeros momentos toledanos <sup>10</sup> es la inclusión de las armas <sup>11</sup> del duque de Urbino en el libro de los caballeros del Toisón del rey. Se debe proporcionar al Rey de Armas, pintado por un iluminador, el escudo de los Montefeltro con las barras azules, cuyos colores heráldicos son similares a los del escudo ducado de Borgoña, algo que se debería resaltar. Mario cena frecuentemente con Claudio Marion y le enseña el libro de pergamino cubierto de terciopelo carmesí y cierres de plata en el que las hará miniar Felipe II. En él aparecían sus antepasados desde el fundador de la orden Felipe *el bueno*, con el hábito, seguido de las armas de todos los caballeros desde el primer capítulo que se celebró, cuatro en cada folio y destacadas las más importantes. Después se inserta la “*vera efigie*” de su hijo Carlos *el temerario* que venció tantas batallas contra Luis XI de Francia. Seguirá Maximiliano I y el rey Felipe “*giovinetto sbarbato*”. A continuación varias imágenes de Carlos V en diferentes capítulos, siendo en los primeros muy joven. Por último llega a Felipe II con los capítulos de Amberes y Gante. En el libro se deja espacio para los que no han enviado aún sus armas, como el duque de Sessa y aconseja al duque que se esmere en este encargo, ya que el rey nunca se separa de

---

*“trattando meco delle cose mandate da V.A. al Ré, m’havea fatto co’memor[atio]ne della spada, che il Rè mandò al S.r Duca di fel[ice]. mem.[ori]a [Guidobaldo II] in reccompensa dell’Armatura, et di uno A.do? che il buon R.mo di Cagli [Paolo Mario, obispo de Cagli] diede seco’do l’uso Italia.no, il q[u].a.le è anc[or].a serbato da S.M. in un suo scrittorio. Io gl’ho detto che/ [fol. 864v:] tanti meriti si sono accresciuti nella Pers[on].a di V.A. dal tempo di quella spada in qua”.*

Pensamos que esta armadura se debe identificar con la hoy conservada en la Real Armería de Madrid.

<sup>10</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 4 de diciembre de 1559, 183, fol. 210. Se ha provisto de algunos muebles que necesitaba y antes de salir de Flandes, mandó comprar en Amberes un forro de dos timbres de cibelinas que después cubrirá aquí de raso u otra tela (capa, sayo y tudesco) necesario para el matrimonio del rey.

<sup>11</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 23 de septiembre de 1560, 183, fols. 311v-314. Para que se haga una idea del tamaño, adjunta un trozo de papel como sería el espacio en el libro y aconseja enviar unas armas grandes y otras en pequeño.

este libro, vaya donde vaya. Aparte de las armas con el águila, debe enviar la empresa, prefiriendo la vieja del armiño, aunque se puede hacer *ex professo* otra nueva con su *motto*. Así, confiesa que Felipe II carece aún de empresa, ya que no le ha satisfecho ninguna de las ideadas para él hasta el momento. El 24 de septiembre de 1560<sup>12</sup>, cuando es recibido en audiencia por Felipe II, le encuentra en la primera cámara ojeando su libro del Toisón en el que había hecho pintar nuevas armas de caballeros. Poco después<sup>13</sup> el embajador tiene en su mano el collar y el libro de Toisón con la encuadernación verde que se va a enviar a Guidobaldo II con el rey de Armas. Como éste debe participar en la ceremonia el día de San Andrés vestido con su cota de maya, saliendo a misa precediendo al rey, no parte antes hacia Italia. Marion ha hecho hacer un toisón pequeño a imagen y semejanza del que usa el rey cuando no es fiesta solemne pendiente de una cinta negra y también se lo dará<sup>14</sup>. Como la ceremonia de entrega será en Roma, aconseja al duque que haga tapizar una cámara para el Rey de Armas y le deje un caballo para que se pueda mover libremente por la ciudad. Asimismo, sugiere que tanto la señora Virginia como la duquesa vayan lujosamente ataviadas con bellos vestidos y las mejores joyas y que le regalen algo también<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 24 de septiembre de 1560, 183, fol. 318:

*“Andato dunque a palazzo q.ta matina, et intrato nella p[ri].ma cam.ra vi vene Santoia, mentre io stava guardando quel libro che ho detto in un'altra mia, del tosone, che il Re dar me havea riportato al'hora perche fosse reso a S. M.tà che egli vi havea fatto dipingere no' so che arme, e santoia [Santoyo] mi fece entrare dentro in quella ch'è lanticam.a ove si vestiva il Re et egli intrò poi a dargli l'aqua alle mane, e quando fai tempo mi fece chiamare in quello ritretto del'altre volte...”*.

<sup>13</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 4 de diciembre de 1560, 183, fols. 454v-455v:

*“El collaro et il libro sono stati in mia mano et in mia cam.a et il libro vi è stato molte notti, e perche le bendelle della legatura sono verdi, no' l'ho mai scritto perche non dicesse ch'ella sene starebbe con la speranza di quelle bendelle”*.

<sup>14</sup> *Ibidem*:

*“Il Re dar me ha fatto fare un'insegna picciola del ordine cioè il tosone ordinario che si porta, q[ua]n[do] no' è festa solemne talche VE no' ne havrà a mettere se no' una bendella negra e beniss.o fatto, e l'ha fatto cavato a posta da quello di S. M.ta che no' vi è differenza alc.a ...”*.

<sup>15</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 6 de diciembre de 1560, 183, fol. 464.



Cuando el Rey de Armas regresa, lleva consigo una medalla <sup>16</sup> obsequiada por el duque de Urbino tan pesada que casi no la puede llevar encima. Mario lo considera un buen regalo, ya que se la enseñará al rey y le dará las armas del duque para miniarlas. Cuando se conceda el toisón a Francesco Maria II, en 1585 <sup>17</sup>, se averiguará qué regalo dio Guidobaldo a quien le llevó el toisón y si recompensó también al presidente de Flandes, como se usará más adelante.

Aparte de pequeños toisones de oro, mandará hacer las espadas <sup>18</sup> que desea el duque al maestro que se las hace al rey, cuya amistad se ganó en Toledo invítándole frecuentemente.

<sup>16</sup> P. Mario al duque de Urbino, Toledo, 18 de abril de 1561, 183, fol. 593:

*“e che la cathena e tanto grave che non la po portare, ha bene detto di portarlami a mostrare (...) e mi ha detto che ne farà larghis.a relatione a S. M.tà e mostrargli la cathena e gli darà in scritto ogni cosa e consignarà l’arma e l’impresa e farà tutti gli ufficii che debe”.*

*Ídem*, 29 de mayo de 1561, fol. 605: cena con el rey de armas, quien luce la cadena al cuello.

<sup>17</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 27 de julio de 1585, 185, fol. 553. El duque le responde, desde San Leo, 4 de agosto de 1585, 190, 402 r y v, que los que estaban junto a su progenitor sólo recuerdan que se obsequiase al Rey de Armas que llevó el toisón.

<sup>18</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Madrid, ¿agosto 1561?, 183, fol. 619:

*“non solo ho fatto fare le dozine di spade che VE mi ha comandato ma vinti, e le ho in casa, fatte dil migliore maestro e quello che le fa per S. M.tà e niuna è tonda, ma a tavola a mezza tavola, col spigolo escanellate, di diverse qualità e misure, e poi fatte vedere ad una ad una, e no’ visi è trovata emenda e di buona temprà, ese il maestro del Re, non mi manca, havrò un finimento come usa S. M.tà et un’altro ordinario, da tutta la corte, che sono assai bene brutti, ma bisogna uscire di spera’za che si possino mandare perche niuno si pigliaria il peso di 50 libre di più...”.*

Por Flandes aún no es seguro enviarlas y no las tendrá hasta 1562. También en otra carta desde Madrid, 5 de noviembre de 1561, 183, fol. 660:

*“Altre volte ho scritto di havere in casa 20 spade per VE d’ogni sorte se bene no’ me ne havea ordinate se non una dozina, e q[ua]n[do] vene la sua lra di 12 di settembre a punto era qui il maestro di toledo che era venuto a portare alc[un].ne lame fatte per il Re, e mi era venuto a visitare, e dicendomi VE volerne fino a due dozine, ne gli ordinai altre quatro, le quali mi ha già mandate e l’ho in casa da hieri in qua, bene assettate tutte 24 in una cassetta fatta a posta onte et avilupate in cimossa di pano, et ho havuto vintura perche suole essere maestro lunghiss.mo ma me lo guadagnai in toledo, col carezzarlo e farlo mangiare spesso meco e q[ua]ndo mi ricordo che in fiandra VE mi scrisse che q[ua]n[do] sarei in spagna mi avisaria poi che gline mandassi 30 o 40 dozine per mostra, mi sparve’to, perche a farlo no’ mi bastaria tutto quello che ella mi da in uno ano bisognando pagarle 4 ducato*

El duque se familiariza con devociones españolas y manda un gentilhomme a Santiago de Compostela para que toque la reliquia con un anillo suyo <sup>19</sup>. También el regreso del embajador de Urbino a Italia, se piensa aprovechar para el de un escultor milanés <sup>20</sup> que vino acompañando las esculturas enviadas por Pío IV con el conde Altemps.

Cuando el duque fallezca en 1573 y conforme la costumbre, su toisón junto al libro será restituido al guardajoyas Bribiesca por orden de Hopperus <sup>21</sup>.

#### *LA ESTANCIA DEL PRÍNCIPE DE URBINO EN LA CORTE DE MADRID*

Una vez que la corte se establezca en España se decide enviar al único heredero, Francesco Maria, tal como había hecho su primo, Alejandro Farnesio <sup>22</sup>, sobrino de Vittoria Farnesio, entre 1559 y 1565. En 1565 llega Paitelli a Madrid y se empieza a demandar aposento para el joven <sup>23</sup>, a la vez que se le envían relaciones sobre las comedias y justas que se han celebrado durante el carnaval

---

*d'oro l'una alcune tre e mezzo e le minori tre talche l'una co' l'altra vengono a costare hora 42 ducati la dozina, e per una o due e una galanteria ma 40 dozine alla volta no' bisognaria aspettarle, senza che costui vorrebbe molti ani, volendo servire anco ad altri, ma è tenuto che lavori beniss.o./Ho scritto ancora di tenere in casa fatti li tosoncini d'oro, spera'do ad hora per hora esserne il portadore..."*

Parece que los llevará él de regreso. *Ídem*, 183, fol. 425: "*Le spade e tosoncini verrano meco come ho scritto volte...*".

<sup>19</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 25 de septiembre de 1560, 183, fol. 332v.

<sup>20</sup> A. PÉREZ DE TUDELA: "El papel de los embajadores en Roma como agentes artísticos de Felipe II: don Luis de Requesens y don Juan de Zúñiga", en C. HERNANDO (ed.): *¿Roma española?. España y el crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Madrid 2007, I, p. 392, nota 5. Para el regreso del embajador, AGS, Cámara de Castilla, libro 137, fol. 66.

<sup>21</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 1 de marzo de 1573, 183, fol. 1365. Se les entrega un recibo y en la ceremonia está presente el rey de armas que se lo llevó. Tenía memoria de que este toisón tenía 48 piezas y ahora 52.

<sup>22</sup> A. PÉREZ DE TUDELA: "Alejandro Farnesio y su relación con la corte española: creación de una imagen y presentes diplomáticos", en K. DE JONGE, H. COOLS y S. DEERK (eds.): *Alessandro Farnese e le Fiandra*, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Palais des Académies, 20-22 de octubre de 2005 (en prensa).

<sup>23</sup> Antonio Stati al duque de Urbino, Madrid, 3 de noviembre de 1565, 183, fol. 1126.

en Madrid para que se vaya familiarizando con la corte <sup>24</sup>. No obstante, la casa de aposento no se concede hasta que el destinatario esté en Madrid, como aconteció con el joven príncipe de Florencia, futuro Francesco I <sup>25</sup>. Parece que la casa que se le destina era de Francisco Ramírez, la misma que se adjudicará en 1568 al cardenal de Guisa, cuando visita la corte tras la muerte de Isabel de Valois <sup>26</sup>. El 7 de febrero de 1566 <sup>27</sup> el joven llega a Barcelona y es alojado por el virrey de Cataluña, don García de Toledo, en su palacio en unas habitaciones con vistas al mar. Posteriormente parece que va hasta Valencia, donde se hace necesario recompensar a quien le hospeda <sup>28</sup>.

Los preparativos para adecuar su casa al estatus requerido son muy onerosos <sup>29</sup>, como ocurrió con su primo Alejandro Farnesio, según les informa el comendador Ardinghelli. Aunque se esperan sus caballos aún en el puerto de Alicante, ya han llegado los terciopelos y se empezará a hacer la librea. Ésta será para doce pajes y seis palafreneros, mientras que para el heredero del ducado se hacen vestidos “a la española” de terciopelo guarnecido conforme a la pragmática y similares a los que lucen el príncipe don Carlos, don Juan de Austria o los príncipes Rodolfo y Ernesto <sup>30</sup>, lo que supone un gran honor. También se compran muebles como colgaduras de cama de terciopelo, un baldaquino y bordados <sup>31</sup>. Hasta que se hace su entrada, esperan en Ocaña, donde le va a encontrar Ardinghelli, para instruirle de cómo ha de ser ésta <sup>32</sup>, pública o secreta.

<sup>24</sup> Antonio Stati al duque de Urbino, Madrid, 23 de enero de 1566, 183, fol. 1078v.

<sup>25</sup> Antonio Stati al duque de Urbino, Madrid, 6 de diciembre de 1565, 183, fol. 1129.

<sup>26</sup> Martinarte al príncipe de Urbino, Madrid, 12 de enero de 1569, 182, fol. 356v.

<sup>27</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Barcelona, 8 de febrero de 1566, 183, fol. 1203.

<sup>28</sup> Conde Landriano al duque de Urbino, Madrid, 19 de abril de 1566, 182, fols. 1069-1072. También se refiere a los vestidos y sus guarniciones.

<sup>29</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 28 de febrero de 1566, 183, fols. 1209-1211.

<sup>30</sup> Ludovico Paitelli al duque de Urbino, Madrid, 1 de marzo de 1566, 182, fol. 1169. El 8 de marzo, fol. 1170, informa sobre caballos y otras provisiones para la casa.

<sup>31</sup> Ludovico Paitelli al duque de Urbino, Madrid, 18 de marzo de 1566, 182, fol. 1179v. El 24 de marzo, fol. 1181 da cuenta de como el 16 de marzo estuvo en Valencia. Ha colgado los terciopelos de cámara, pero falta más y labores de oro.

<sup>32</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 6 de abril de 1566, 183, fols. 1216-1221. Un cierto retraso se debe a que los terciopelos llegaron tarde.

De Valdemoro llegan a Madrid, donde el joven entra el primero de abril y le recibe el conde de Feria con la guardia a caballo. Apenas llegado, es visitado por don Diego Fernández de Córdoba de parte del rey, con el que mantendrá una relación muy estrecha a lo largo de su vida. Poco después<sup>33</sup> el príncipe va a besar las manos al rey en el alcázar, quien le recibe apoyado en un bufete, según su costumbre. Se adelantará dos pasos hacia el visitante y se descubrirá cada vez que lo hace el joven, signos casi crípticos que son interpretados como una calurosa acogida. Posteriormente se arrodillará ante Isabel de Valois y doña Juana de Austria.

Estos costosos preparativos dan el resultado esperado y el príncipe se integra perfectamente en la corte española, especialmente entre aquella facción más cercana a su primo, Alejandro Farnesio. Al poco de llegar, don Juan de Austria le regala *“un belliss.o gianeto”* y don Ruy Gómez de Silva le invita a comer, lo que ocasionará nuevos gastos a la hora de corresponder a estas cortesías<sup>34</sup>.

Del 10 al 18 de junio, el joven se traslada a visitar las maravillas de Toledo<sup>35</sup>, aparte de la Catedral y su Sagrario. Lo que más le impresiona es el ingenio que

<sup>33</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 15 de abril de 1566, 183, fol. 1225.

<sup>34</sup> Ludovico Paitelli al duque de Urbino, Madrid, 30 de abril de 1566, 182, fol. 1183.

<sup>35</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 19 de junio de 1566, 183, fol. 1228: el príncipe estuvo en Toledo ocho días

*“pigliandosi piacere assai della bellezza de la terra, de la nobilta, de la frequentia di veder quella chiesa maggiore, cosa che avanza la imaginatione di tutte le persone, veder il sacrario di essa, e l'altre belle cose. Ma soprattutto si è preso piacere inestimabile in veder quel edificio che fa mastro Gianello cremonese, il quale leva l'acqua del Tago, et la fa salire fino al Alcazare del Re. Che non è manco, che sia da Roscioli in cima a li torigiani de la casa di V. Ecc.a di Urbino e q.to fa con tanta facilità, e con tanta sicurezza, che non è chi non resti subito capace de la bellezza et certezza di quello instrumento, machina/v: certo per quel che io ne credo, che non si lasciera levar vantaggio da alcuna di q[ue]lle di Archimede tanto laudate da Livio nell'assedio di Siracusa. Ha poi anco veduto gli orologi del med.mo Gianello che è cosa questa parer di sognare a quelli che gli mirano. non havendo eglino tra tutti dui manco di tre mila rote et dimostrando essi tutti gli moti di tutte le sfere nel med.mo modo che sono in cielo. Poi mostrando l'ore ordinarie l'inequali, le di Spagna, et le di norimberga, con tanti quarti et minuti, che si passa grande spatio di tempo avanti, che si possano veder tutte, et si caricano con tre sole chiavi, che non voltano più che tre quarti di volta per una. In q[ues].ti et altri spassi ha passato il s.r principe honorevolm.te il tempo in Toledo...”*

Para la casa de Turriano en Toledo y otras visitas ilustres como la del archiduque Carlos en 1569, véase J. A. GARCÍA-DIEGO: *Los relojes y autómatas de Juanelo Turriano*, Madrid-Valencia 1982, pp. 123 y 126.

había construido Juanelo Turriano para subir agua desde el Tajo, que el embajador compara con las fábricas alabadas por Livio en su Asedio a Siracusa y al contemporáneamente construido por Roscioli encima de los torreones de Urbino. El príncipe, cuya patria era famosa por los relojeros, visita también el taller del cremonés “*che è cosa questa parer di sognare a quelli che gli mirano*”, quedando maravillado por las ruedas y esferas de los relojes.

Aprovechando la presencia en la corte del marqués de Pescara <sup>36</sup>, gran experto en torneos, le comienza a entrenar todas las mañanas para que se estrene en el que se celebrará el 25 de julio, día de Santiago, con motivo de las bodas de doña María Manrique con don Luis Portocarrero. Esta joven fue la dama de Alejandro Farnesio cuando estuvo en la corte y el príncipe de Urbino, ya sirve a una dama de la corte <sup>37</sup>.

Cuando llega el estío, la corte se traslada al Bosque de Segovia <sup>38</sup>, donde también acude el príncipe de Urbino, en principio para acompañar al príncipe don Carlos <sup>39</sup>, por orden del rey. Allí come frecuentemente en el estado del rey, junto al duque de Alba, Ruy Gómez de Silva o el conde de Feria. Cuando termina la cena de Juana de Austria, casi siempre después de la media noche, regresa a Segovia. En estas visitas a Valsaín le acompañan “*all’italiana*”: Casale, un paje que lleva una maleta de terciopelo y el caballero con un caballo. Estas cenas con la princesa le sirven para estrechar lazos de amistad con una de sus damas, doña Luisa de Castro <sup>40</sup>, a la que frecuentemente manda recados con sus pajes y hace favores. Casale, aparte de una beldad “*garbatissima*”, la describe como muy inteligente, aconsejando prudentemente al príncipe en la corte. En su

<sup>36</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 28 de febrero de 1566, 183, fol. 1209: ayer el marqués de Pescara participa en un torneo en campo ante los reyes en el que el conde de Feria resulta herido leve.

<sup>37</sup> Paolo Casale al cardenal Alessandro Farnesio, Madrid, 13 de julio de 1567, ASPr, Carteggio Farnesiano Stero, Spagna, busta 126, s. f.

<sup>38</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Segovia, 2 de agosto de 1566, 183, fols. 1230-1231v. Sobre el palacio continúa siendo fundamental M. A. MARTÍN GONZÁLEZ: *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid 1992.

<sup>39</sup> Conde Landriano al duque de Urbino, Madrid, 27 de junio de 1566, 182, fol. 1072; en una carta de Bernardino Maschi al duque de Urbino, Segovia, 11 de agosto de 1566, 184, fol. 2, da cuenta de como el joven quiere ir al Bosque.

<sup>40</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 6 de enero de 1570, 184, fol. 192.

cortejo, rivaliza con el conde de Feria, pero lejos de enfadarse, bromea sobre el tema. Fue la patrona de la casa de aposento en la que residió Alejandro Farnesio cuando estuvo en Madrid.

El príncipe se va inmiscuyendo cada vez más en la etiqueta de la corte española y sus servidores hablan de su casa. Aunque comen muchos en su mesa, generalmente cena solo <sup>41</sup>.

Desde enero de 1567 se detectan nuevos e intensivos entrenamientos ante el conde Landriano para participar en otro torneo a pie con armas, esta vez de mano de Luis Coloredo <sup>42</sup>, gentilhomme de boca de los príncipes de Bohemia, Rodolfo y Ernesto. Asimismo es asesorado también por Ottavio Gonzaga <sup>43</sup>, Paolo Casale <sup>44</sup> y don Carlos de Ávalos que le enseñan desarmados.

Especialmente vistosa fue la participación del príncipe en el juego de cañas el día de San Juan en 1567 <sup>45</sup>. Su marlota <sup>46</sup> de damasco blanco, transformada en capa por Rutiner <sup>47</sup>, bordador del rey, sería regalada a uno de los personajes

<sup>41</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 8 de diciembre de 1566, 183, fol. 1240.

<sup>42</sup> Ludovico Colorado a Francesco M<sup>a</sup> II della Rovere, Praga, 21 de octubre de 1586, 252, fol. 447, recordándole como fue su maestro de equitación en Madrid y le pide que mande la pintura que espera Rodolfo II. A veces iba con él a cabalgar en campo abierto.

<sup>43</sup> G. BERTINI: *Ottavio Gonzaga di Guastalla. La carriera di un cadetto al servizio della monarchia spagnola (1543-1583)*, Guastalla 2007.

<sup>44</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 24 de enero de 1567, 183, fol. 1250.

<sup>45</sup> Muchos años después se recordará esta costumbre española al duque, B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de junio de 1595, 186, fol. 511: “*Hora, havendo dato licenza al ser.mo Principe, il quale sta molto bene, d’uscir à cavallo la mattina di S. Gio, come V.A. sà che si costuma qui...*”.

<sup>46</sup> Era una prenda de origen morisco, véase C. BERNIS: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962, p. 97.

<sup>47</sup> AGP, Administrativa, Cuentas Particulares, leg. 5214, expediente 2, Cuenta de Rutiner en 1567:

“Mas hizo el dho Rutiner una capa de damasco blanco que se hizo de una marlota que dio a miguel de antona el principe de hurbina en el juego de cañas el día de San Juan deste año y le puso la zenefa de una bordadura de tafetan colorado pintado de plata que tenia la dha marlota y el capillo se hizo de nuebo de tres quartas de tafetan carmesí que su mag.t le dio y la aforro en bocazin colorado y le hecho unos Retorzidos que tenia la dha marlota de seda blanca y colorada...”.

más queridos por Felipe II, Miguel de Antona<sup>48</sup>. Asimismo, en otro torneo posterior<sup>49</sup>, el príncipe consigue el premio de la espada y se lo entrega su dama, como es costumbre en la corte. En folla (*folia*) fue casi el último en partir combatiendo asperamente con cuatro ó cinco caballeros.

Al estar tan cerca del príncipe don Carlos, conocerá bien su colección artística y sus visicitudes<sup>50</sup>, como cuando se encapricha de unos botonadura de oro con camafeos de Francesco Ferdinando de Ávalos y cambia por la tapicería de Pavía, hoy en Capodimonte<sup>51</sup>. Quizá es la que luce en el trato vestido de blanco con el gran collar del Toisón alrededor de 1567<sup>52</sup> y que se describirá en su inventario de bienes.

El príncipe concluye su estancia en la corte en mayo de 1568 licenciándose de la familia real en Aranjuez<sup>53</sup>. Después sale de la corte en junio<sup>54</sup> acompañado

<sup>48</sup> F. BOUZA: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid 1991, con bibliografía precedente. También Bernardino Maschi al príncipe de Urbino, Madrid 25 de septiembre de 1570, 184, fol. 324v, dándole cuenta del sentimiento de Felipe II ante la muerte de Miguel de Antona y Luis López.

<sup>49</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 1 de septiembre de 1567, 183, fol. 1255.

<sup>50</sup> Diego de Córdoba le narrará, a la muerte del príncipe, sus donaciones (Diego de Córdoba al príncipe de Urbino, Madrid, 20 de agosto de 1568, 182, fol. 239).

<sup>51</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 1 de marzo de 1597, 295, fol. 218. Esta decisión sería tomada por el príncipe de España tras la muerte de Honorato Juan en 1566, a quien pensaba legar la serie de tapices en primer lugar y antes de la partida del príncipe de Urbino de la corte española en 1568. Véase I. BUCHANAN: "The 'Battle of Pavia' and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation", *The Burlington Magazine* CXLIV/1191 (2002), p. 347. Pescara será de los pocos que da una respuesta positiva a la descabellada idea del príncipe de escapar a los Países Bajos, véase L. P. GACHARD: *Don Carlos y Felipe II*, Madrid 1984, p. 312.

<sup>52</sup> M. KUSCHE: "El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola", *Archivo Español de Arte* 292 (2000), pp. 385-394. El ir vestido de blanco con forro de armiños se podría relacionar con el día dedicado a la Virgen dentro de las celebraciones en diciembre vinculadas con el Toisón.

<sup>53</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Madrid, 8 de mayo de 1568, 183, fol. 1270.

<sup>54</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de junio de 1568, 184, fol. 19. El rey le concede una cédula de paso para los "puertos secos", Aranjuez, 28 de mayo de 1568 (AGS, Cámara de Castilla, libro 145, fol. 178v). Se destaca entre su equipaje una copa de oro con su tapador de valor de peso de 300 escudos, junto a plata y joyas.

de los señores principales hacia Alcalá, prosiguiendo su viaje por Guadalajara, Zaragoza, Montserrat <sup>55</sup> y Barcelona, donde se embarcará. Parece que en su equipaje lleva algunos recuerdos de la corte, como un *animaletto* que le regaló el Nuncio <sup>56</sup>. Tras su salida corre el rumor de que se ha casado en secreto con doña Magdalena Girón <sup>57</sup>, dama de Isabel de Valois y hermana de Osuna. De hecho, el archiduque Rodolfo y las damas de doña Juana le recordarán a menudo <sup>58</sup>.

Al igual que su primo, Alejandro Farnesio, dejó abundantes deudas <sup>59</sup> en España, que deben ser saldadas con posterioridad.

También buena prueba de su integración en Madrid serán las palabras del conde de Ribagorza años después, cuando afirma que nunca se le consideró príncipe extranjero en España <sup>60</sup> y que fue muy amado. Esta estancia será fundamental para cimentar la abundante correspondencia posterior con la corte española.

<sup>55</sup> En 1598 enviará a Génova un pequeño cáliz no consagrado para que se entregue al príncipe Doria y pase en sus galeras al monasterio catalán, aunque sin nominarle (Duque de Urbino a G. della Rovere, Casteldurante, 18 de junio de 1598, 296, fol. 488).

<sup>56</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 6 y 18 de enero de 1570, 184, fols. 192 y 195: el prelado le ha preguntado muchas veces qué pasó con él y desea saber su opinión. Podría ser la "*moletta*" que espera en Príncipe de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de octubre de 1568, 190, fol. 63.

<sup>57</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 3 de julio de 1568, 184, fol. 23.

<sup>58</sup> Rumff al príncipe de Urbino, Madrid, 23 de junio de 1569, 182, fol. 451. B. Maschi al príncipe de Urbino, 26 de octubre de 1569, 184, fol. 159, dando cuenta de cómo sigue estando viva su memoria en la corte.

<sup>59</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 8 de marzo de 1569, 184, fol. 105: declara estar casi arrestado por los mercantes que le reclaman; *Ídem*, 23 de julio de 1569, 184, fol. 130v, 3 de noviembre, fol. 168 y 20 de diciembre de 1569, 184, fol. 185v. B. Maschi al príncipe de Urbino, Córdoba, 22 de abril de 1570, 184, fol. 203, aún no se han saldado sus deudas.

<sup>60</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 29 de diciembre de 1570, 184, fol. 380v.



# LOS REGALOS DIPLOMÁTICOS

Para estrechar las relaciones con la corte española, desde 1558, se empezaron a buscar regalos diplomáticos para la familia real <sup>61</sup> y para los principales miembros de la corte, descollando la armadura de Bartolomeo Campi <sup>62</sup> enviada a España entre enero de 1560 y finales de 1561, cuando el rey obsequia al duque de Urbino, en reciprocidad, con una espada y puñal guarnecidos de oro que llevará Paolo Mario a Urbino. Aunque Felipe II asumiría en 1560 a Campi como ingeniero militar, aquí sobresaldría su faceta como orfebre <sup>63</sup>. Por lo tanto, esta pieza no se puede relacionar con la petición, ya en 1582, de armaduras de los duques de Urbino que realizará el archiduke Fernando II del Tirol para Innsbruck <sup>64</sup>.

Cuando la corte aún estaba en Bruselas, el duque de Urbino recibe algunos regalos de los cortesanos, generalmente cortesías como caballos o los guantes tan de moda en los ámbitos españoles. También él obsequia a los altos dignatarios con regalos en principio relacionados con la caza <sup>65</sup>. El duque de Saboya recibe

<sup>61</sup> Tratamos superficialmente este tema en “I presenti dei Della Rovere per Filippo II”, en la jornada de estudio *L'arte del dono. Scambio culturale tra Italia e Spagna*, Bibliotheca Hertziana, Roma, 14-15 de enero de 2008.

<sup>62</sup> Véanse las fichas de catálogo correspondientes en J. A. GODOY: *Heroic armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his contemporaries*, Metropolitan Museum of Art, New York 1999, pp. 278-284, n° 54 y A. SOLER DEL CAMPO: *The Art of Power. Royal Armor and portraits from Imperial Spain*, Washington 2009, pp. 276-277, n° 69.

<sup>63</sup> Trabajó en la zecca del duque de Urbino y acuñó para él una medalla (A. ARMAND: *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, París 1883, I, pp. 186-187, 1). También realizó algunos autómatas como una tortuga de plata para la mesa ducal, véase B. BALBI: *Di herone all'es. o Degli automati, o vero machine se moventi*, Venecia 1601, p. 13.

<sup>64</sup> Así se hace en P. DAL POGETTO (ed.): *I Della Rovere...*, op. cit., pp. 334-335, VII.6. Véase la carta del duque de Urbino al archiduke Fernando II del Tirol, Pesaro, 18 de enero de 1582, 285, fol. 17v. en la que le comunica que no es posible enviar una armadura entera de los duques Francesco y Federico fidedigna. De su padre, nadie se las ha pedido, pero se las mandará.

<sup>65</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 25 de junio de 1559, 182, fol. 132v. Andrea Gonzaga le cuenta que el duque de Urbino le regaló un bello arcabuz. Duque de Urbino a Paolo Mario, habría que gratificar a Gonzalo Pérez con un regalo de hasta 500 ducados y a Ruy Gómez con cualquier cosa de soldado (en 315, fol. 1141r-v y 279, fol. 7v).

un perro<sup>66</sup> y para Éboli se prepara cualquier presente de soldado<sup>67</sup>. No obstante, lo que será más estimado en estos primeros momentos en la corte serán las magníficas vajillas de los alfares de Urbino. Aunque Felipe II advertía a sus ministros a la hora de aceptar estos regalos desde el principio de su reinado, durante los primeros años no fue tan restrictivo. Así, de debe interpretar, por ejemplo, que el príncipe de Toscana, Francesco, viaje a España en 1562 acompañado por Bernardo Buontalenti<sup>68</sup>, quien haría algunas miniaturas para la reina Isabel de Valois y sería un eficaz medio para contrarrestar las miniaturas de Giulio Clovio usadas por los Farnesio para ganar adeptos en la corte española mientras se encontraba en ella el príncipe de Parma.

Mientras que su hijo está en Madrid, Luis Zapata<sup>69</sup> le regala un libro y hay que compensarle con un anillo o joya de valor de 200 o 300 escudos.

Una vez que el príncipe abandona la corte, los agentes del duque en Madrid, se esfuerzan por estrechar los lazos con los principales ministros como el cardenal Espinosa<sup>70</sup>. Frecuentemente aparecen en la correspondencia alusiones a “demostraciones” o “al amigo”, del que van a conseguir algún favor en las negociaciones que se tratan en la corte.

Algunos de estos regalos se deben reaprovechar, como un caballo para el príncipe de Éboli que muere en 1573<sup>71</sup>. Muchas veces, el embajador, para vencer la reticencia del duque para enviar regalos a los ministros, relata cómo lo hacen

<sup>66</sup> P. Mario al duque de Urbino, Bruselas, 16 de enero de 1559, 183, fol. 23:

*“mi mando a dire hieri che è gia venuto uno de li cani di VE buono /v: e bello ma che non vole farmene mostra sino che no’ è bene riposato che ne aspetta altri li quali se no’ sarano bellis.mi e buoni...”*.

<sup>67</sup> P. Mario al duque de Urbino, Bruselas, 16 de junio de 1559, 183, fol. 115v:

*“gli [a Ruy Gómez de Silva] dimandai se havria grato di le lascie che in Urb’ si faceano belle me disse che no’ usavano q.ta caccia molto, et no’ mostro di curarsene perche no’ le adop[e]rano, ma tirano d’archibuso et balestra et tal volta fano levare il lepro con sigueso, et poi gli gittano il falcione...”*.

<sup>68</sup> R. BORGHINI: *Il Riposo*, Florencia 1584, libro IV, p. 611. Trabajó ya para el duque de Alba en 1556 como ingeniero militar cuando fue virrey de Nápoles.

<sup>69</sup> Conde Landriano al duque de Urbino, Madrid, 20 de abril de 1568, 182, fol. 1114

<sup>70</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de octubre de 1568, 184, fol. 51. Sus esfuerzos para ganar al cardenal Espinosa, visitándole tras conseguir el capelo con solemnisima pompa en S. Jerónimo.

<sup>71</sup> Duque de Urbino a P.A. Lonato, 10 de septiembre de 1573, 281 bis, fol. 445.

otros príncipes italianos, como Emmanuel Filiberto de Saboya<sup>72</sup>, quien obsequia a don Diego de Córdoba con dos tazas de cristal de roca guarnecidas en oro que llegan rotas y es necesario arreglar.

#### LOS REGALOS A LA FAMILIA REAL

El embajador confesaba sentirse en las escasas audiencias que le concedía el rey para tratar los asuntos de su señor, como Apolo o Mercurio<sup>73</sup>, intentando adivinar las reacciones del monarca, muchas veces contando sólo con imperceptibles gestos que escapaban de la rígida etiqueta borgoñona.

Los demás príncipes italianos tenían pocos recursos más durante estos primeros años de reinado, en los que la corte era más abierta a la hora de recibir presentes diplomáticos, y así se explica el que hace el Papa Pío IV<sup>74</sup> en 1561 con el conde Altemps en el que menudeaban las esculturas antiquizantes, no el mejor regalo para el novel monarca.

Estas visitas a palacio y el contacto con los ministros del rey le servían para intuir qué regalos podían ser más aceptos a la familia real. Así, en 1561, Sebastián de Santoyo, uno de los personajes más cercanos al rey, relata al embajador de Urbino como Felipe II hace comprar nuevos libros italianos<sup>75</sup> para leer, entreterse y aprender la lengua. El contento que le producen, condiciona que el embajador le regale el libro sobre cifras de Fedeli Fedeli<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 25 de julio de 1574, 184, fol. 794, PD:

*“Don Diego de Cordoba bacia le mani a v. e. e si scusa se forse no’ potrà scriverle co’ q.to corr.o perche si truova occupato in far’acconciar due tazze belliss.e di Cristallo legate in oro che gl’ha mandato il S.r Duca di Saboya, et gli sono capitate in pezzi”.*

<sup>73</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 24 de septiembre de 1560, 183, fol. 325.

<sup>74</sup> P. Mario al duque de Urbino, Toledo, 21 de enero de 1561, 183, fol. 534, dando cuenta del recibimiento por la espada y capello *“et altre cose che ma[n]da S. Stà à donare a S. M.tà no’ sono anco venute e rimasero sopra le galere”*. Para estos regalos, véase A. PÉREZ DE TUDELA: “El papel de los embajadores en Roma...”, *op. cit.*, p. 392.

<sup>75</sup> P. Mario al duque de Urbino, Madrid, 2 de noviembre de 1561, 183, fol. 655. Como el rey conoce la lengua y lee estos libros muy contento, le entrega memoriales en sus audiencias, forma preferida de despacho por Felipe II.

<sup>76</sup> P. Mario al duque de Urbino, Toledo, 18 de abril de 1561, 183, fol. 593v: *“Egli [Marion] mi ha dato le l[ette]re di VE e li libretti di ms. Fedele”*; *Ídem*, Madrid, 6 de noviembre

En señal de agradecimiento a todos estos regalos recibidos desde Urbino es como se debe de interpretar la espada, puñal y cinto, cuidadosamente elegidos por el propio rey entre las piezas más valiosas de su Armería, que se entregan a Paolo Mario <sup>77</sup> en 1562 para que se los haga llegar de su parte al duque de Urbino. Éste la recibirá en mayo, agradeciendo al rey y esperando poder utilizarla en servicio del Dios y del rey <sup>78</sup>. El arma será conservada como un presente señalado y vinculado al linaje. Aunque no hemos podido localizar esta arma preciosa, nos podemos hacer una idea de su delicadeza por otra espada, de oro, esmaltes y piedras preciosas, con la que obsequia el rey en 1566 al prior de la orden de Malta, hoy conservada en el Museo del Louvre <sup>79</sup>.

También, en 1564, el conde Antonio Stati cuenta que la reina Isabel de Valois <sup>80</sup> era gran amante de la música y que recientemente se ha licenciado una música que tenía, por lo que sería especialmente acepto un regalo de esta índole.

---

de 1561, fol. 664v, relatando la entrega. En la Real Biblioteca de El Escorial, se conserva un ejemplar de Fedele Piccolomini Fedele, encuadernado en raso carmesí, señal de que fue un regalo, de la obra *Della nuova inventione della vera scienza delle cifre: breve discorso*, Urbino 1560 (M<sup>a</sup> 9.II.22) que podría tratarse del ejemplar que regaló el duque de Urbino al rey en estos momentos. Agradezco a José Luis Gonzalo Sánchez-Molero su ayuda a la hora de interpretar esta referencia.

<sup>77</sup> Paolo Mario a Felipe II, Madrid, 1 de enero de 1562, AGS, Estado, leg. 1477, fol. 1: “È tanta l'allegrezza che io ho sentito e sento per il Regale e notabilissimo favore che V. M.à ha fatto al Duca mio sig.re co'l dono de la spada, daga e cintura...”. Será descrita en su pasaporte para viajar sin pagar derechos, Relación de las cosas que lleva a Italia el embax.or del duque de Urbino, “una spada, una daga, et una cinta todas de guarnicion d'oro que Su Mag.d embia à donar Al Duque d'Urbino” (AGS, Estado, leg. 1474, fol. 131). En este legajo existe abundante documentación sobre las condiciones en las que el duque debe servir al rey. Para la “cédula de paso”, ver también AGS, Cámara de Castilla, libro 137, fol. 66.

<sup>78</sup> Duque de Urbino a Felipe II, Pesaro, 22 de mayo de 1562, AGS, Estado, leg. 1477, fol. 17:

“Mi ha dato [Paolo Mario] di più una spada belliss.a et un pugnale, che per se stessi son tali hanno a tenere tra le più care cose (...) sara conservata la spada e tenuta per sacra, non solo da me ma dalla casa mia per quanto durerà”.

<sup>79</sup> Museo del Louvre, París, Inv. MS 90 (daga) e Inv. 7848, espada en depósito en el Cabinet de Medailles de la Bibliothèque Nationale.

<sup>80</sup> Antonio Stati (conte di Montebello) al duque de Urbino, Madrid, 21 de septiembre de 1564, 183, fol. 1065:

Al separarse del príncipe de Urbino, el futuro caballerizo mayor<sup>81</sup>, pedirá al duque, a través de su embajador en Madrid, dos de los productos más codiciados por la nobleza española, relojes<sup>82</sup> de colgar al cuello con sonería y una vajilla de vasos lechosos de Urbino, como ya la había recibido Éboli. No obstante, Bernardino Maschi sospecha que desea esta vajilla para regalársela al rey, por lo que debe de ser de la máxima calidad. Aparte de los grandes beneficios que producirá en la corte que “ne predicarà perpetuamente” del regalo, la ayuda de don Diego será fundamental para el negocio que se trataba en aquellos momentos: conseguir una licencia anual para extraer caballos del Reino de Nápoles. También presionará para que algunos de los encargos del duque en España, como espadas<sup>83</sup>, lleguen a buen puerto. La calidad de estas piezas<sup>84</sup>, hace que tarden años

---

*“Ill.mo e Ecc.mo S. mio e Padro[ne] Sing.re/ Truovo che la Regina [Isabel de Valois] si diletta somame[n]te di sentir sonare a balli, et cantare a aiere, anzi ch'una musica de voci ch'ella teneva, e stata licenciata molti mesi sono. Onde concludo per quello che non mi scoprendo io più che tanto, ho potuto intendere, che'l dono non saria ricevuto in quel grado, che V.E. lo stima e che dovrebbe esser per tutti i rispetti...”*

<sup>81</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 10 de septiembre de 1569, 184, fol. 149v:

*“Il Sr. Don Diego di Cordova mi dice [t: di] haver supplicato l'Ecc'vra di una credenza intiera di quei vasi bianchi, che si fanno là così belli, et insieme di un di quegl'horologetti piccioli che suonano, et mostra desiderare/ [fol. 150:] l'uno el l'altra infinitamente, have' do dissegno, per quel ch'io credo, di donar' a S. M.tà la credenza...”*

<sup>82</sup> Para los relojes de Urbino, veáse A. LENNER: “La scuola di Urbino: gli orologi rinascimentali italiani, dai Barocchi ai camerini”, en G. BRUSA (ed.): *La misura del tempo: l'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*, Trento 2005, pp. 220-227.

<sup>83</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 20 de diciembre de 1569, 184, fol. 185v:

*“Il S.or Don diego di Cordova, col q.ale mi trovavo quando hebbi le lettere di V.E. hà letto egli med.mo il capitolo che toccava à lui, circa l'horologio, et la crede'za de'vasi, et già resta con infinito obbligo della volontà che mostra in favorirlo. Gl'ho fatto scrivere di nuovo gagliard.te all'Armero, ma no' ne speriamo più che tanto, ne l'uno, ne l'altro con tutto che ci sieno state fatte grand.me promesse”*.

<sup>84</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Córdoba, 25 de febrero de 1570, 184, fol. 199v:

*“Don Diego di Cordova aspetta nuove della sua credenza, et dice che come l'habbia vuol fare un banchetto con essa à gloria 'Hymeneo [matrimonio del Príncipe de Urbino]. Si lassò ordine in Madrid che sil M.ro di FuenteDueña portava l'armi belle, et buone come dovevano essere, fusse subito pagato, et così sarà senza mando, ma Don Diego et io temiamo che o non l'habbia pur comincie, o che le trovi in qualche disgratia, poi che havea*

en realizarse. También en Urbino se considera que la vajilla real debe ser con decoración de grutescos <sup>85</sup> en vez de vasos blancos como pidió don Diego en principio. No obstante, el embajador sugiere que se acompañe de otra blanca para el noble español. El que se aceptase a complacer estas peticiones de regalos era un absoluto privilegio. Aunque disgustase profundamente al nuevo duque de Urbino a partir de 1574, Francesco Maria II, la vía de los donativos a los ministros era una de las pocas para avanzar en las pesadas y dilatadas negociaciones en la corte española.

La famosa *credenza* de Urbino que se comenzó a fraguar en 1570 no llega a las manos de Felipe II y de Anna de Austria, hasta 1579 <sup>86</sup>, cuando Diego de Córdoba se la entrega en el palacio de El Pardo. Se ha relacionado con un regalo del duque de Urbino a Felipe II un gran vaso refrescador, hoy en el Museo Nacional del Prado <sup>87</sup>, que Madrazo compró cuando se deshizo la Botica del

---

*comandam.to di venir in Corte, et non compare. Non ho' ancora avviso che VE ricevesse mai la pezza di rascia, et ne sto con pena, sapendo chera giunta in Venezia tanti di sono*".

<sup>85</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Córdoba, 12 de marzo de 1570, 184, fol. 201:

*"E stato detto á Don Diego di Cordova che i suoi vasi si fanno a grottesche, et molto belle, et che gli è piaciuto fuor di modo, havendo esso animo, come scrisse all'ecc.a vra di volerne far'un p[rese]nte a S. M.ta però da prin.o come / [fol. 201v:] tutto il suo desiderio fu di haverli solam.te bianchi in tutta finezza, il che dico accio che cosi parendo à V. Ecc. ella possa fargli gratia di una credenza bianca, che no' dovrà importare molto piu, oltra l'altra, et esso conoscerà di esser' stato sattisffatto piu che non desiderava. chiaro è chio meco ha mostrato sempre di volerla schietta"*.

*Ídem*, Madrid, 25 de septiembre de 1570, 184, fol. 324v: *"Don Diego aspetta con grand.mo desid[er]i.o la sua credenza, et la merita certo per la sua constant[issi].ma professione che fà di affit.to et obligato et s[er].re di V. Ecc"*. *Ídem*, 16 de octubre de 1570, 184, fol. 345: *"Don Diego de Cordoba aspetta i suoi vasi, et io che VE sia servita di scriver caldamente a lui"* (para la extracción de caballos para la raza de Urbino).

<sup>86</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 12 de febrero de 1579, 184, fol. 1239r-v:

*"Ho detto à Don Diego di Cor[do].va che ho'una ira' di V.E. per lui, ma che no' voglio dargliela fin ch'io no' dia la sua al Re. Egli ha p[rese]n'tato a S. M. hora nel Pardo la credenza che V. Ecc.a gli donò, et mi afferma che il Rè, et la Regina n'hanno preso gusto grand.mo et che ne darà poi conto a V. Ecc.a lungam.te"*.

En esta carta se refiere a la licencia para sacar caballos y pide al duque que le autorice a gratificar con dinero a algunos ministros.

<sup>87</sup> Véase la ficha correspondiente del catálogo *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Museo del Prado, Madrid 1998, pp. 678-679, n° 294. En nuestro levantamiento documental

Real Monasterio de El Escorial en el siglo XIX. Podría tratarse de los restos de este costoso presente diplomático.

La caída en desgracia de Antonio Pérez en 1579, será decisiva en la política de regalos para la corte española. La excesiva ambición fue una de sus causas, por lo que a partir de entonces los nuevos ministros se cuidarán mucho de recibir cualquier regalo sin el permiso del monarca. Asimismo, tendrán que esconderse bajo el barniz de la devoción, por ejemplo.

El embajador de Urbino daba puntual cuenta de la mayoría de los presentes diplomáticos que llegaban a Madrid de otras cortes italianas, especialmente de Florencia<sup>88</sup>, posiblemente para vencer así las reticencias de su señor a hacerlos. Aparte del duque, se describen aquellos regalos que hace su hermano, el cardenal Fernando de Medici<sup>89</sup>.

Tras el regreso del rey de Portugal el principal negocio que se tratará en la corte española será la concesión de la orden del Toisón. Para animar esta concesión el duque de Urbino comienza a encargar una serie de obras de arte a artistas a su servicio con los que obsequiar a la familia real española. Una de ellas sería un estuche de hierro que hace Simon Barocci<sup>90</sup> en el que emplea mucho

---

no hemos encontrado ninguna evidencia de que el bronce de Bandini con la *Caza de Meleagro* (Museo del Prado, E-265) fuese un regalo de Francesco Maria II della Rovere a Felipe II como se afirma en la p. 637 de esta obra y por ello no hacemos referencia en este trabajo.

<sup>88</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 22 de enero de 1582, 185, fol. 235: “*Del gran duca vengono quà presenti al Re, et ad altri di cose pretiosissime*”.

<sup>89</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de abril de 1583, 185, fols. 355v-356: “*El Gentil’huomo del S.r Card.le de Medici [Battaglini] che lo s[er].ve qui, hà p[rese]ntato à S.M. due cavaletti condotti d’Italia che vanno/ [fol. 356:] di portante, et le sono stati car.mi, sono della Raza di Bisig[na].no et uno per quanto ho’inteso, donato dal caval.r Gallo al card.le. Tiene molt’altre curiosità di cristalli, et di pitture et di rilievi per donar a diversi...*”.

Comparar con S. SALORT y S. KURBERSKY-PIREDDA: “Art Collecting in Philip II’s Spain: the role of Gonzalo de Liaño, kings dwarf and Gentleman of the Bedchamber. part II”, *The Burlington Magazine* 1249 (2007), p. 227.

<sup>90</sup> Duque de Urbino a Simone Fortuna (Florencia), Casteldurante, 25 de septiembre de 1583, 285, fol. 449v:

“*Non vi meravigliate già punto della lunghezza di Simon Baroccio in finir’ il stucco datoli a fare, perche con me ancora fà il med.mo et lo provo hora per un lavoro che gli fò fare per il Re di Spagna, che per molta sollecitudine che gli se ne dia, non è possibile di*

tiempo al igual que su pariente en pintar la réplica de la *Vocación de San Andrés*. En estos momentos ya a nadie se le escapaba en Italia que los regalos que más calurosamente recibiría el rey serían aquellos destinados a ornar la obra magna de su reinado: el monasterio de El Escorial.

Con motivo del matrimonio de Catalina Micaela con el duque de Saboya, la corte se traslada hasta Aragón y Cataluña. Allí llegan los regalos del Gran Duque <sup>91</sup>, entre los que destaca un magnífico escritorio para el rey. Paralelamente, en este ambiente de fasto, el duque de Saboya también trae importantes regalos <sup>92</sup> como objetos de cristal de roca.

En 1586 el duque recuerda como Barocci lleva años terminando un cuadro para enviar a Felipe II junto a otras cosas <sup>93</sup>. No obstante, Maschi <sup>94</sup>, atendiendo

---

*venirne a capo; et è cosa che succede ordinariam.te à tutti; ne quando s'ha da passar' per le mani d'un solo maestro, come lui è di quà, nel mestier' suo; si può rimediar' alla lunghezza dei lavori; ch'io vi dicessi quante ne ho'procurate per me con lui, et con altri, vi potreste ben' meravigliar' da dovero".*

*Ídem*, Casteldurante, 8 de octubre de 1583, 285, fol. 463: "*spetialmente alcuni quadri che fà per la mia capella di Loreto et uno che fo far' per la M.tà del Re Catt.co il quale ha mostrato di desiderarlo assai per la sua chiesa dell'Escuriale*" (G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 154, CXCVIII).

<sup>91</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 24 de agosto de 1585, 185, fol. 560:

*"Il [Luis] Dovara ha portato diversi p[rese]nti [in nome di Francesco I] et uno n'ha mandato il Gra' Duca à S.M. che m'affermano esser' belliss.o et richiss.o d'uno scrittorio d'ebano tutto guarnito d'oro, et di molte gioie, al quale, se ben'no' l'ho visto, credo però che si potria de traer' qualche cosa dei 25 o 30/m Δ.di che dicono che vale".*

Nos ocupamos de estos regalos en el trabajo "Mobiliario para las colecciones del rey Felipe II", en *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*, Asociación para el estudio del mueble, Barcelona, 27-29 de marzo de 2009 (actas en prensa).

<sup>92</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Zaragoza, 6 de abril de 1585, 185, fol. 533.

<sup>93</sup> El duque se quejará de esta tardanza a su hermana, la princesa de Bisignano (G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 189, CCLXVII).

<sup>94</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 8 de marzo de 1586, 185, fols. 591v-592:

*"In tanto io stimarei assai che [cifra: Assit.te=V.A.] si facessi conoscer a q.to ser.mo Prin' co' p[rese]ntarlo di qualche cosa co'veniente al gusto, et all'età dua et per no' dar' ombra al Re vorrei qualche cosa per S.M. anc[or].a et se fusse à proposito per l'Escuriale sarebbe la più accertata di tutte. Scrivo co' q[ues].ta libertà per haverlo V.A. co'mandato et per parermi di no' poter'errare dove mi trasporta il puro zelo del suo s[er]vitio. Per il Prin'*



a la mala salud del rey y a la evolución del príncipe, insinúa que se debe considerar a éste como receptor de regalos, dada la importancia que tendrá en un futuro. Entre los regalos para el joven acordes con su edad, como un tintero de plata con baluartes, un tambor que sea reloj o un estuche con instrumentos para trazar que hace tan bellos el maestro de Urbino. Asimismo continúan siendo especialmente adecuados los regalos destinados a la decoración de El Escorial. El duque se apresura a contestar, el 10 de mayo <sup>95</sup>, dando cuenta de los regalos que va reuniendo desde hace dos años, junto a dos caballos que han muerto después de tanta espera. Dado el rango de los destinatarios, se necesitan regalos de calidad que le costará trabajo reunir. Para hacerse mejor idea de la situación de los receptores de estos regalos, comenzará a pedir un retrato del príncipe <sup>96</sup>. El 31 de julio de 1586 <sup>97</sup>, el duque de Urbino vuelve a mencionar

---

*no' mi souviene se no' que' Baloardi d'Arg[en].to che s[er]vino di calamaro, e un Tamburino, che sia un bell' horologio, et uno stuccio copioso di que' compassi et altri instrum[en].ti/ [fol. 592:] da disegnare che fà così belli quel Maestro d'Urbino. Queste tre cose credo che gli piacerebbero, et potrebbero per conseguenza obligarlo à tener semp' in molto grado la volontà di V. Alt.a".*

<sup>95</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 10 de mayo de 1586, 286, fol. 514v y 11 de mayo, 190, fol. 457; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., pp. 158-159, CCVI:

*"Quanto al p[rese]nte ch'in dette vostre toccate dell'app[rese]ntare Il Re et il Principe, voi sapete per la prima che non son personaggi questi da poserne riuscire con poca cosa, et che le grandi non è possibile a noi di farle. De qui è nato che non s'è fatta sin qui cosa nesuna, et che non sappiamo cioche spera di poter fare per lo avener'ancora, È ben vero che da doi anni in qua noi ordinammo un quadro grande a Feder.o Barocci per mandarlo al Re et insieme con esso dui belli et buoni portanti ch'avevamo in stalle, ma il Barocci ha mandato tanto in lungo quest'opera sua, che i cavalli son morti, et per molta diligentia che' habbiamo fatta di trouvarne degl'altri con c'è riuscito d'haverli, con havere voluto spender anche grossam.te. Se fosse conven.te o no di mandar questa pittura senz'altro, havrem' caro che sia considerato, che quanto a noi ne stiamo assai ben sospesi. Habbiamo anco in essere un calam.o d'argento con horol.o, stuccio et altre cose di quelle che voi toccate, et è assai bel lavoro certo et sarebbe anch'esso a prop.to per il Prin', ma questo ancora è solo, et il lavorar cose d'accompagnarlo, non è facile et ci vorrebbe del tempo. Questo è quanto ci occorre sopra di cio, non ci parendo però di lasciar senza consideratione che in caso tale si converrebbe di fare qualche cosa con l'Infanta [Isabel Clara Eugenia] ancora che renderebbe tanto più difficile il negotio".*

<sup>96</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 25 de mayo de 1586, 190, fol. 459v.

<sup>97</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 31 de julio de 1587, 190, fols. 506v-507; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 159, CCVIII.

en su correspondencia con Madrid estos regalos. El cuadro será para el rey y el tintero para el príncipe.

Paralelamente, Maschi informa de que la duquesa de Toscana ha regalado un crucifijo dorado<sup>98</sup> al rey. En una carta del 28 de junio de 1586<sup>99</sup> Maschi sale al paso a los rumores de mala salud del príncipe y comunica a su señor que debe obtener permiso antes de regalarle nada. Para el joven sugiere, aparte de una pintura devocional, un estuche con reloj y tintero, preferiblemente con forma de baluarte, hecho en Urbino como en los que a veces entiende el duque de Urbino. Para el padre, considera perfecto el cuadro devocional de gran tamaño.

En la siguiente carta que el duque escribe a su embajador en Madrid, el 31 de julio de 1586<sup>100</sup>, revela que, cuando encargó el cuadro del Barocci para Felipe II, antes supo por una persona que sería muy estimado. Por lo tanto, no considera apropiado regalar un cuadro tan grande al príncipe, que tenía siete u ocho años. Para hacer el tintero para el joven con el baluarte bien, necesitará, al menos, dos años.

En aquellos momentos, aparte de Maschi, el duque de Urbino contaba en España de otro embajador de excepción: el pintor Federico Zuccaro<sup>101</sup>, quien trabajaba en la decoración del monasterio del El Escorial con plena satisfacción de Felipe II. Cuando Maschi se encuentre con él en El Escorial, le informará

<sup>98</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1586, 185, fol. 620. Dice que el joven es *imbecilla assai* y que no espera que tenga mejor suerte que sus hermanos más robustos.

<sup>99</sup> G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, p. 159, CCVII. También se ocupa de los caballos más idóneos, regalo muy apreciado en España. Así, al rey ni le gustan ni se sirve de caballos grandes. Sólo usa caballos pequeños y de viaje que son más seguros. En otra carta desde Madrid, el 26 de julio de 1586, 185, fol. 642:

*“no’ occorre ne anco pensare à quei cavalli che scrissi perche quasi sempre va [Felipe II] in cocchio, et rariss.e à cavallo come soleva [por la gota]. Il Prin’ stà meglio che sia mai stato. S’è andato dicendo che anderemo tra 4 o 6 mesi in Port.llo e S.M. med.a se ne lasciata intendere, mà non si finisce di credere co’ tutto ciò; posto che un’Ingegnero [Antonelli] affermi che per tutto q.to anno havrà acco’modata la navig.ne per il Tago da Toledo à Lisb.a alla qale hora si attende dilligent.te; che saria un viaggio breviss.o e agevoliss.o”.*

<sup>100</sup> G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, p. 159, CCVIII.

<sup>101</sup> Nos ocupamos de su estancia en España en A. PÉREZ DE TUDELA: “Algo más sobre la venida de Federico Zuccaro a El Escorial”, *Reales Sitios* 147 (2001), pp. 13-25. El duque pedirá que los retratos de la familia real que desea se encarguen a Sánchez Coello para no obstaculizar las labores que éste realiza para el rey (Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 31 de agosto de 1586, 190, fol. 463).

sobre la infanta mayor y su hermano, quien ya comienza a aprender a pintar <sup>102</sup> como parte de su educación, aparte de sus progresos en la equitación. Así el joven apreciaría el valor de los delicados presentes que prepara para él el duque de Urbino.

En septiembre <sup>103</sup> relata una nueva visita a la familia real en El Escorial. El ser recibidos allí era un privilegio que muy pocos alcanzaban, ya que el rey dejaba la mayoría de las audiencias para su regreso a la capital. Allí encuentran aún a Alonso Sánchez Coello y llegan tan tarde que Juan de Idiáquez les impide hablar con el rey. El embajador informa a su señor que nada será mejor recibido que los libros de calidad bien encuadernados para la Biblioteca o cualquier cosa para la decoración de la Basílica escurialense.

Los otros príncipes italianos, siempre conforme al epistolario de Urbino, no pierden su tiempo y regalan caballos <sup>104</sup> a la familia real que se exhiben en el

<sup>102</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de agosto de 1586, 185, fol. 655v:

*“Il Ser.mo Prin’ cavalca assai spesso in un cavallino, che chiamano il Gigantiglio bello al possibile, legge, giova co’ i Menini, et si da al dippingere. In somma è saniss.o Dio le guardi et comincia à mostrar spirito et vivacità. L’altr’hieri lo lodavano de Gentilombre, y que tenia mas lindas piernas que su padre, egli fu subb.o al Rè dicendogli que pues el tenia mas lindas piernas que su Mag.d se las querria dar”.*

Nos ocupamos de la educación del príncipe y de la aceptación de estos regalos artísticos en “La educación artística y la imagen del príncipe Felipe (III)”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La corte*, Madrid 2008, III, pp. 108-146.

<sup>103</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de septiembre de 1586, 185, fol. 668r-v:

*“Quanto à presenti poi che d’una parte V.A. giudica che no’ occorra/ fol. 668v: pigliarsi altro pensiero, à me no’ occorre replicar’ cosa alc.a. Per quello che tocca à S. M.tà no’ saprei imaginarmi ciò che in comp[agni].a del Quadro si potessi esser più à proposito, no’ havendosi à entrar’ in gran spesa, che qualche num[er].o di bei libri esquisiti, et ben legati per la sua lib[re].ria dell’Escrur.le ò qualche altra cosa segnalata per la med.a chiesa, perche là sono posti tutti i magg.ri suoi diletti”* (citado por G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 159, nota 1).

<sup>104</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de marzo de 1587, 185, fol. 705:

*“In Palazzo si stà con salute, et S. M.tà con i ser.mi suo figli videro l’altr’hieri un un maneggio di otto cavalli di Nap[ol].i ordinato in diversi modi da Pirro Ant.o sul Terrero [del alcázar], per antipasto della qual festa, un’huomo del Gra’ Duca [Francesco I de Medici]/ [fol. 705v:] mostrò anch’esso alcune habilità d’un cavallino, ch’eglie venuto à p[rese]ntare al Ser.mo Prin’ in nome di Don Ant.o e [i]l med.o fece subb.o un’altro del S.or*

terrero delante del alcázar madrileño, aparte de las cosas curiosas que envía el cardenal de Medici.

Al final la paciencia del duque obtiene sus resultados y el cuadro <sup>105</sup> se acaba. En 1588, conforme a su costumbre, la familia real está en El Escorial, donde el príncipe recibe una góndola de Venecia y otros pequeños regalos, como reliquias, de Florencia, de los que está muy contento <sup>106</sup>. En esta misma carta se hace referencia a un reloj de Urbino para don Diego de Córdoba <sup>107</sup>, quien

---

*Duca di Savoia di due muletto et muletta, et di due cavalletti piccoli che pur' ha mandati à S.Alt.a quel Prin'(...) Il S.r Card.le de Medici anco havea mandato pochi di p.a diverse cose curiose al Battag[lin].o suo Agente qui per p[rese]ntarle à di questi signori".*

<sup>105</sup> Duque de Urbino al embajador español en Roma, Pesaro, 22 de abril de 1588, 287, fol. 226, quejándose de la tardanza de Barocci en acabar.

<sup>106</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de mayo de 1588, 185, fol. 818v:

*"e'l Ser.mo Prin' molto allegro. chel'Amb.re di Vén[ez].a gl'ha fatto venir'una Gondola co' suoi Barc.li et un Bucentoro, entrovi tutta la S[igno].ria in piccola forma, ma beniss.o lavorati. Il Duca [de Firenze, Ferdinando I] ancora ha mandato à loro Altezze co'l Gia' Figliazzzi alcuni p[rese]nti di Reliquie, ed'altro assai curiosi, et p.a un'huomo di quel Prin'havea portato una quantità di Gambari vivi da metterne stagni, che qui sono stati car[risi].mi".*

Serían los enviados por Gonzalo de Liaño a Felipe II, Florencia, 22 de febrero de 1588, AGS, Estado, leg. 1452, fol. 90:

"en muchas cosas que e entendido en servijio de V. M.d e procurado q parta de aqui un hombre criado del granduque en una nave que parte de liorna para Alicante el qual lleba algunos vasos de gambaros vivos. El qual a hecho esprienza de tenerlos tres meses vivos y que le basta el animo de que llegaran vivos a madrid o Aranjuez aunque de mi parecer estaran mejor en Aranjuez. V. m.t embie horden en Alicante para que no le sea dado molestia y que a dicho hombre le den todo el rrecaudo que fuere menester y que sea con brevedad porque la nave podria tener ventura de allegar presto." (citada por R. MULCAHY: "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid 1998, p. 182, nota 53).

<sup>107</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de mayo de 1588, 185, fol. 817v:

*"L'horolog[i]o per Do' Diego de Cord[ob]a è capitato ben conditionato et senz'altro manc[at]o credo Io che si haver un poco torte le punte del tempo. Gliel'ho mandato co' la ira di V.A. per uno suo huomo venuto a posta dall'Escur[ia].le per q.to solo et egli risponde a V.A. la qui alligata p.a che l'habbi havuto. Si satirà ben d'horologi, che n'ha una moltitud da no' credere, et no' so s'io mi debba dire che questo per questa causa sola saria stato forse meglio impiegato nel sec.rio. Zayas, che è mill' anni che si muor di voglia d'havern'uno, ma io no' mi son mai arischiato di scriverlo a V.A. et molto meglio poi nel S.r Garzia de Loaysa M.ro del Princ' che cresce ogni di in magg.r auta.on".*

les ayudaría a que el presente llegase a manos del rey. Desgraciadamente, la pieza sufrió durante el camino y el duque <sup>108</sup> no considera a los relojeros españoles lo suficientemente preparados para componerlo.

El reloj surte el efecto deseado y el caballerizo se lo muestra a Felipe II, como relata en una carta que escribe al duque de Urbino <sup>109</sup>. El duque explica que ya ha enviado por vía de los Capponi <sup>110</sup> su regalo que Diego de Córdoba, con su humor característico, debe presentar al rey. El cuadro de Barocci es una réplica del que tenía en Pesaro, hoy en el Museo de Bellas Artes en Bruselas, pero existe una relaboración y, los que lo han visto, lo consideran mejor que la primera versión. Se adjuntaba una carta del pintor de cómo se debía ver el cuadro. Aparte iba el tintero-reloj en forma de río en cuyo interior se escondía un estuche de instrumentos para trazar. El regalo se completaba con un libro con escenas de la Pasión. Por último, promete enviar algunos regalos para el príncipe.

En esos días el rey no concede audiencias y sólo está ocupado en la evolución de la Gran Armada contra Inglaterra. No obstante, don Juan de Ibarra <sup>111</sup>,

<sup>108</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 4 de julio de 1588, 287, 369:

*“Noi temiam’ assai che quei Mri d’Horologi à quali voi havrete dato à veder’ quello che ultimam.te vi si è inviato per Don Diego di cordova, non v’habbra fatto nascer’essi quel guastam.to che dete essersi trovato [t: nelle Ruote] bei punti del tempo, pero che noi siamo assai ben’informati, che son di natura da fare simile prodezze, et di questo tanto magg.te habbiam’ causa d’dubitare quanto che l’Horologio fu se ben’accomodato che non era quasi possibile che patisse nella parte che dite, ne meno in nessun’altra, et però ci sarebbe piaciuto che Don Diego l’havesse ricevuto della med.ma maniera ch’a voi fù inviato, et quanto alla consideration ch’havete fatta che per havern’esso degli altri, sarà stato forse meglio impiegato in qualche dun altro, noi non sappiam’a che fine la ha’ di Don Diego che si havete mandata e in risposta della nra, e se occorra applicargli altro lo farem’un’altra volta”.*

<sup>109</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 15 de julio de 1588, 287, fol. 392; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., pp. 160-161, CCIX.

<sup>110</sup> Duque de Urbino a los Capponi (Florencia), 9 de septiembre de 1588, 287, fol. 484, agradececiéndoles el aviso del embarco de las cosas para España.

<sup>111</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de julio de 1588, 185, fol. 825v; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 161, CCX. Esta carta se podría poner en relación con la afirmación de Bellori de cómo Felipe II intentó atraer a su servicio a Barocci, escribiéndole cartas y por medio de Leonardo Aretino tras tener en sus manos sus cuadros. Se podría referir al escultor Pompeo Leoni, cuyo papel como intermediario artístico aún no ha sido estudiado en profundidad. En su inventario de 1609 se describe una *Huida a Egipto* de Barocci, véase Marqués DE SALTILLO: “La herencia de Pompeyo Leoni”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 42 (1934), p. 108.

sopraintendente de las obras reales, se interesa por Federico Barocci y se muestra deseoso de que llegue alguna pintura de su mano para que en España se pueda apreciar su estilo antes de que se traslade al Escorial.

Apenas Maschi <sup>112</sup> recibe el pliego del 15 de julio, escribe a Alicante para traer los objetos con el mínimo daño. Uno de los principales obstáculos que debían pasar estos regalos diplomáticos venidos de Italia eran los temidos aduaneros de los “puertos secos” de Aragón, Cataluña y Valencia que escrutaban y abrían todas las cajas para calcular lo que se adeudaba como derechos. Eran pocos los que conseguían una cédula de paso desde Madrid que evitase estos peligros. Los agentes de Urbino sufrieron la ferocidad de los aduaneros cuando regalaron en los años sesenta una magnífica vajilla al príncipe de Éboli. El 18 de septiembre <sup>113</sup> aún no ha llegado el regalo a Madrid y no será hasta primeros de octubre <sup>114</sup>

<sup>112</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de agosto de 1588, 185, fol. 828r-v:

*“M'è ben giunto due di fa per via di Lione il Pieghetto di V.A. di XV del passato co' la lettera a Do' Diego di Cord.a e co' i ricordi per il quadro di sant'And.a et per il calamaro à Fiume, che no' sono però ancor comparsi fin qui, tutto che nella sopra coperta di questo spaccio fussi scritto: con due cassette, una lunga, et l'altra ord.ria mà io hò poi letto dentro nella lettera, che da Capponi queste Robbe dovevan' esser' inviate in Alicante. Così l'aspetterò p eseguirne puntual.te le co'miss.i di V.Alt.a/ [fol. 828v:] et ho già fatto scriver a Alicante, acciò vi si usi dill.a ne ho giudicato co'ven.te [t: mass.te] no' comandandadomelo V.A. il mandar à Don Diego la sua se no' a quel t[em]po, al quale darò anco tradotti in spag.o questi Ricordi acciò possino meglio intendergli. Perle mie del passato V.A. vedrà quanto opport.a viene ad essere stata questa sua rissol.ne per il Sant'And.a spetial.te et se del resto il Re fussi ispirato à far un pnte al Prin' in nome di V.Alt.a. Io quanto à me ne sarei content.mo per essr cose proportionat.me al gusto, et all'età sua, mà erro forse in desiderarlo, perche no' essendo all'Alt.a Vra parso di mandarghiele più conven.te debe essere stato così. Sò che tutto sarà molto caro, et che all'Alt.a Vra se ne dovrà saper molto grado, se qui ci è spirito alc.o di gratitud.ne come pur debbia credere”.*

<sup>113</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de septiembre de 1588, 185, fol. 833:

*“Il sant And.a col resto che V.Alt.a manda qui al Re manco è ancora comparso, mà aspettando ben presto Navi da Livorno in Alicante, e forse à quest'hora vi saran giunte, nè io così presto havrò [t: così presto havrò] quelle robbe in mano, che da Don Diego le farò pntar' à S. M.tà come V.A. comandò et ad esso Don Diego manderò anco la mia lettera”.*

<sup>114</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de octubre de 1588, 185, fol. 846:

*“m'è pero parso di avvisar' V.A. così alla ventura [no dentro del correo ordinario] che sono giunte le Robbe, ch'ella mandava al Rè, ben conditionate, secondo che mi riferisce chi l'ha viste aprire. L'ho subb.o mandate à Don Diego di Cord.a che si truova con S. M.tà in S. Lorenzo, e scriverò poi à V.A. quanto grand.te sieno state accette, col resto che occorrerà”.*

cuando Maschi pueda escribir a su señor de que todos los objetos que envió están en su manos a salvamento. Se conducen a El Escorial por medio de don Diego de Córdoba. El duque ya advirtió que no se desembalsasen directamente ante Felipe II, para que se pudiesen reparar antes de mostrarlas a Felipe II. El 15 de octubre <sup>115</sup> se informa de que las cajas fueron abiertas por los aduaneros y de que los presentes fueron muy bien recibidos. Maschi consideraba adecuado el tintero reloj para el príncipe <sup>116</sup>, aunque se llevó a la Torre Dorada del alcázar de Madrid, donde se describe a la muerte de Felipe II en 1598 <sup>117</sup>.

<sup>115</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de octubre de 1588, 185, fol. 840r-v:

*“Con’un [correo] straord.o ho già scritto à V.A. come capitarono le due casse co’l San’t And[re].a et col resto, che ella ha mandato qui al Re, ma tutto apperto dalla discortesia dei Gabbell.ri per l’ingordigia de gl’interessi loro. Sono però giunte salve, e beniss.o conditionate, secondo che ho saputo da chi si truovo p[rese]nte co’ Don Diego allo sballarle. Al quale perche nell’istesso dì che queste Robbe mi fur’o rese, si diceva che S. M.tà veniva à Madrid, io scrissi subb.o che m’avvisassi se havevo à mandargliene ol [840v:] ad aspettar’ lui qui, et mi rispose la lra che serà con q.ta et con un’altra pur sua, acciò che V.A. da lui proprio intenda meglio di quel che potrebbe intender da me diverse cose, della quali converrebbe che le dessi conto Io. Glie le inviai in somma, no’ m’essendo parso di accettar l’offerta fattami del portarle perch’ella m’havea prudentiss.te comandato così, e al Re, che fugge i congressi quanto può era anco per piacergli più. Don Diego vide insieme la lettera di V.A. à me ne posso se no’ fermam.te credere ch’egli mi scriva il vero circa il gusto che di tutto havrà preso il Re posto che q[ues].ti successi dell’Armata glielo potessero addresso haver tolto d’ogni cosa, che pare à punto che sia stata ventura il venir’ tutto questo in tal t[em]po. Fora io no’ ho che dirne molto più à VA se no’ che prego Dio che da questa, et da tant’altre dimostrat.ne di V.A. verso questa corona si veggghino uscir frutti un dì che sattsifaccino lei”.*

<sup>116</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 15 de octubre de 1588, 276-I, fol. 423v. Presentes muy aceptados. No sabe si tanto como para obligar al príncipe (ni a niños ni a viejos).

<sup>117</sup> La descripción de la pieza es muy elocuente de su elevada calidad, no descuidando sùtiles mensajes como las hojas de roble en su decoración, emblema heráldico de la familia Della Rovere, F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (ed.): *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, Archivo Documental Español, Madrid 1959, II, pp. 328-329, 4.738:

*“Una figura de Neptuno, desnuda, sentada en un río, sobre una peana, todo de plata; ábrese la cabeza hacia atrás y descubre un reloj de sol a la elevación de medio; la cabeza con el pecho y respaldo se quita, por donde está un tronco con unas hojas de roble dorado y, quitado la cabeza y pecho, queda descubierto en el pecho un estuche con algunos instrumentos para dibujar; en la mano derecha tiene una cornucopia de plata dorada que, quitado el remate, puede servir de candelero; el río y peana, sobre que está asentada la figura, está toda hueca con diversas sabandijas vaciadas, sembradas por toda*

Cuando regresa de El Escorial en noviembre, don Diego de Córdoba <sup>118</sup> le confiesa que todos los regalos han sido muy apreciados, salvo por algunas críticas de envidiosos que recogerá años después Fray José de Sigüenza. De hecho, *La Vocación de San Andrés* se quedará decorando el monasterio y hoy se puede admirar, restaurado en 2004, en la Sala Principal del Museo de Pintura. El regalo hubo de competir con uno de los presentes más apreciados por el rey: un magnífico relicario que le envía por estas mismas fechas el duque de Mantua <sup>119</sup>, también en agradecimiento por la reciente concesión de Toisón. Diego de Córdoba considerará el regalo un punto de inflexión en el servicio a Felipe II desde que su padre le obsequió con la armadura de Campi “*alla romana*” en 1559, como ya vimos <sup>120</sup>.

---

ella, y tirando de un caracol, que está en la delantera, sale de ella un cajoncito de plata a manera de escribanía, que hay tijeras, cuchillos y lanceta con remate de plata, tintero y salvadera de plata, y debajo de este cajón hay un apartado para tener papel. Tiene la dicha figura debajo del brazo izquierdo, sobre que está arrimado, un vaso echando agua en el río y dentro del vaso un reloj con su despertador; metido en una caja, cubierta de cuero negro dorado, forrada en terciopelo azul; el cual embió a su Magestad el Duque de Urbino...”.

Posiblemente sea el bello reloj que envía el duque de Urbino a Felipe II al que se refiere el embajador Hieronimo Negri al duque de Mantua, desde Madrid, el 6 de junio de 1589, ASMn, 601.

<sup>118</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de noviembre de 1588, 185, fol. 848r-v: “*Hò le nuove commiss.i di V.A. co' le sue di 29 sett.re et q[uan]to al p[rim].o capo di esse toccante alle Robbe per il Re, Io le ne scrissi già con l'ord.rio passato quel che m'occorreva, ne hora hò che dirlene più, se no' che essendo tornato qui Do' Diego co' S. M.tà [hace 4 días] egli mi hà confirmado che tutto le fu grandem.te caro. Egli per esser' stato mal disposto no' pote risponder' à V.A. hora dice che lo farà ...*” (G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 162, CCXII).

<sup>119</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de noviembre de 1588, 185, fol. 849v: “*Il S.r Duca di Mant[ov].a ha mandato qui hora un suo co'un Reliquiario à S. M.tà il quale io no'ho veduto, ma mi dicono esser assai bello. Inte'do che gli verrà presto il Tusone, et che glielo darà il Gover[nado].re di Mil[an].o [don Carlos de Aragón, duque de Terranova]*”.

Para la pieza, hoy en El Escorial, véase P. VENTURELLI: *Le collezioni Gonzaga: cammei, cristalli, pietre dure, orficerie, cassettine, stipetti; intorno all'elenco dei beni del 1626-1627; da Guglielmo a Vincenzo II Gonzaga*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 225 y 230.

<sup>120</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de enero de 1589, 185, fol. 864.



Durante estos años son frecuentes las alusiones a los avances en la equitación del príncipe y Maschi sugiere que se le regale algún caballo, siendo sus preferidos los *cagnolini* pequeños <sup>121</sup>. Este interés será aprovechado rápidamente por los florentinos <sup>122</sup> para hacerle llegar unos *frisoncellos* pequeños y de más fácil manejo.

El duque de Urbino autoriza, ante el creciente protagonismo que va adquiriendo el príncipe, que Bernardino Maschi le visite, como hace el resto de los embajadores. También anuncia a su embajador que en pocos meses estarán acabados los regalos <sup>123</sup>, que califica como “*cosette*”, que preparaba para él desde hacía años.

En junio de 1590 <sup>124</sup> Maschi vuelve a recordar estos regalos para el príncipe y piensa que la bella Biblia que recomendó Paolo Casale que podía ser un buen regalo para Felipe II y engrosar su biblioteca escurialense en estos momentos ya no es adecuado.

En 1591 llegan a Madrid magníficos regalos florentinos para toda la familia real, que conduce el embajador Francesco Lenzoni <sup>125</sup>. Sin embargo, una serie

<sup>121</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de abril de 1588, 185, fol. 810v.

<sup>122</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de enero de 1590, 185, fol. 904. *Ídem*, 3 de febrero de 1590, 185, fol. 908r-v:

“*Il ser.mo Prin' va tuttavia guadagnando nella salute, et l'altro hieri fui con Don Diego di Cor.a à vedergli far male à cavalli/ [908v:] di che S.A. gusta in estremo et no' fu però se no' di passo alla gineta con un poco di trotto piacevole, standogli due persone da tutte dui i lati*”.

<sup>123</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 29 de febrero de 1590, 288-I, fol. 127.

<sup>124</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 23 de junio de 1590, 276-I, fols. 571-572.

<sup>125</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de marzo de 1592, 186, fol. 32:

“*Tra le cose che porta l'Amb.r Lenzoni da p[rese]ntare io no' ho ancor visto se no' un clavicordo ch'egli m'ha mostro per la ser.ma Infanta, adornato tutto per di dentro di christalli, di pietre, che ciamano lapislazzar et di figurette in pitture miniate con diverse inventioni. L'instrum.to è assai grande guarnito di fuora di veluto cremess.o et passamani, e brochette dorate, e cosi i suoi piedi. Molte Pitt[ur].e grandi dice di portare ma niuna n'ho vista. Di tutto darò poi avviso*”.

En estos momentos el príncipe comienza a aprender viola d'arco. *Ídem*, 25 de mayo de 1592, 186, fol. 73:

“*Il Gran Duca di Toscana co'l mezzo del Conte di Cincione fece p[rese]ntar' finalm.te dal sec.rio che resside app[re]so q.to suo Amb.re parte delle robbe mandate, cioè alla Ser.ma*

de cuadros de los doce meses de Bassano, nunca será aceptada por Felipe II <sup>126</sup>. El duque de Urbino no se sorprenderá de este rechazo <sup>127</sup> por los rumores que circulan en Italia sobre las fortificaciones del Gran Duque. Francesco M<sup>a</sup> siempre sabrá moverse dentro del difícil equilibrio de la política de los regalos diplomáticos en la corte española sin cometer los excesos e imprudencias de los florentinos.

Maschi sugiere en 1592, cuando la corte inicia un viaje hasta Navarra, que se enviase una chinea para el príncipe ó para los principales ministros <sup>128</sup>.

---

*Infanta altra quel clavicimbalo, Drappo di brocato per sei vesti, et per sei giuboni, Due fruttieri lavorati, l'uno di seta/ [73v:] l'altro di filo, Un Reliquario d'oro, et una cesta di fiori d'oro, et di seta. Il Ser.mo Prin' un quadro dell'Anuntiata di Fiorenza, chiesto da lui, e una qua'tita di vetri. Per S.M. che no' si sono ancora p[rese]ntate, vi sono tapizzerie di seta, tessute in Fiorenza, un scrittorio, et XII quadri grandi del Bassano con i XII mesi dell'anno. Hanno p[rese]ntato ad alcune di queste sig.re come alla contessa di Cincione, et d'Uzeda, et ad altre, altre cose di lavori et simili, et dicemi il sec.rio esservi scrittorii, et Reliquarii anco per i ss.ri conte de Cincione, Don Christ.o di Moura, Don Gio. E il sec.rio Fran.co Id[í]aque].z di no' poca valuta. Non so'anco se li riccevera'no, à suo t[em]po n'avvisarò aggiungendo in tanto che da uno spirito o maledico o veridico, è stato in proposito di questi p[rese]nti d[e]tto che quando le cose non sono in quella propportione che a gl'humori peccanti conviene, più tosto li co'movono più che li quietino”.*

<sup>126</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 20 de julio de 1592, 186, fol. 90: “S.M. no' ha voluto accetar' fin'hora i p[rese]nti del G. Duca offertigli per mano del conte di Cincione, e stanno/ [90v:] suspesi anco dei loro Don Gio et il sec.rio Fran.co Id.z”. La serie de Bassano se entregará, ya en el siglo XVII, a Lerma, véase E. L. GOLDBERG: “Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621: Part I”, *The Burlington Magazine* 1115 (1996), p. 110 y Part II, 1121 (1996), pp. 535-536 y M. FALOMIR: *Los Bassano y la España del Siglo de Oro*, Museo del Prado, Madrid 2001, p. 22.

<sup>127</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 21 de septiembre del 1592, 289-I, 450: “et non ci pare se non di molta consideratione che S. M.ta et quei ss.ri Ministri non havessero per ancora accettati li presenti mandati dal Gran Duca di Toscana” (lo subrayado en cifra). Se mantiene a la espera de más noticias.

<sup>128</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de mayo de 1592, 186, fol. 187v:

*“opport.a occ[asio]ne saria stata questa del viaggio di p[rese]ntar al Prin' qualche buona e bella chinea, ó se no' a lui, a Do' Christ.o ó a Don Gio [Idí]aquez] o al Conte di Cincione. Qui adesso si fa' proffess.e di no' voler presenti, ma tuttavia sotto nome d'altre ferie se n'accettano da molti più di quattro, e da questi med.i che governano, et quanto più si fa vista che no' s'usino, credo che sieno più cari. M'è caduto nella penna il rittocarne questo, per l'estremo desid.o che ho ch'l s[er]vitio di V.A. venghi aiutato da ogni lecito mezzo, già che in questo guasto mondo, no'par che basti quello dei meriti soli”.*

Este mismo año llegan unos caballos magníficos enviados por el duque de Mantua <sup>129</sup>.

A pesar de que Maschi intenta animar a su señor para que ofrezca regalos en la corte para agilizar los negocios, el duque se mantendrá firme. Sólo acepta mandar algunas menudencias <sup>130</sup> para el príncipe. Su elección era más próxima al duque de Mantua <sup>131</sup>, quien regularmente satisfacía a la corte española con caballos y reliquias para el rey, que a la florentina. Cuando el duque de Urbino <sup>132</sup> solicite una licencia para sacar caballos de Nápoles, alegrará que lo pide para servir mejor al rey y en cifra añadirá que considera la “*strada dei presenti*” ilícita e indigna de pares suyos, puesto que quiere sustentar su reputación en la corte en el honor y el servicio.

En marzo de 1593 <sup>133</sup> el duque de Urbino recibirá el primer retrato oficial del príncipe de España, que llevaba pidiendo sin éxito desde 1586, por lo que se hará una idea más precisa de su persona. Ese mismo año <sup>134</sup> llega el regalo

---

En esta carta también le informa de que el príncipe antes de partir hacia Pamplona comenzó a comer en público una mañana servido por los caballeros de boca del rey. Tiene al dominico fray Antonio de Cáceres como confesor propio.

<sup>129</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de marzo de 1592, 186, fols. 169 v-170.

<sup>130</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 20 de junio 1592, 191, fol. 55v:

*“Pensiamo pur’ di mandar’ qualche cosa per il Principe quando potremo ma sarà una bagatella da non farne molto conto, che in questa materia de presenti, siamo tuttavia lontani dall’opinione, che voi et altri ne hanno, ne vogliamo, come altre volte vi habbiamo detto, che questa sia la via da farci stimar’ piu niente di quel che altrimenti saressimo”.*

<sup>131</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de junio de 1592, 186, fol. 191:

*“Il S.r Duca di Mant.a ha mandato à p[rese]ntar’ la S.ra Infanta d’una carrozza co’ sei cavalle saure, e il Ser.mo Prin’ di due cavalli, che da quelli che l’ha’no visto, si dice esser assai ricco p[rese]nte”.*

*Ídem*, 30 de enero de 1593, 186, fol. 246: *“Fu poi p[rese]ntata alla s.ra Infanta la carrozza di Mant.a la q.ale ho inteso che piacque assai”.*

<sup>132</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 18 de septiembre de 1592, 290-II, fols. 270-275.

<sup>133</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de marzo de 1593?, 290-I, fol. 363v.

<sup>134</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 18 de febrero de 1593, 191, fol. 140r-v (duplicado 141r-v) e *Ídem*, 291-I, 227:

*“Havrete dunque un’Modello di una Cittadella d’argento con compassi et altri ferri dentro fatti con ogni diligenza possibile, et saranno con questa due scritture, l’una per saper’ operare*

para el príncipe de nuevo a través de los Capponi florentinos<sup>135</sup>. Estas cosas que ha ido reuniendo, atendiendo a las noticias del joven que le van llegando de España, se le deben entregar sin ninguna ostentación. Cada vez que se enviaba un regalo a España se estaba pendiente de su llegada a los puertos mediterráneos<sup>136</sup>.

Se trataba de un baluarte de plata con compases y otros instrumentos para trazar fortificaciones escondidos en cajones, junto al que le manda una memoria de cómo trazar y emplear estas herramientas y otra de dónde están camufladas. La pasión del príncipe por la caza, sobre la que ya le había informado Maschi<sup>137</sup>, se verá satisfecha por un instrumento cinegético de bronce realizado por un buen maestro. Si bien, en España se empleaban otras armas como la ballesta o el arcabuz, sería apreciado por el joven. Por último, el libro con las hazañas iluminadas del abuelo, el emperador Carlos V, se podría identificar con uno hoy conservado en la British Library de Londres<sup>138</sup>, robado por los franceses a principios del siglo XIX de la Real Biblioteca de El Escorial.

---

*un'instrum[en].to assai buono, che vi è per pigliar' le piante, come vedrete, et l'altra che insegna d'aprir i luochi, dove sono detti compassi, et ferri, le q.ali si mandano a voi, non perche crediamo che bisognino p.di effetti, mà/ [140v:] à fine che per ogni caso che pur'occorresse, possiate valervene. Ci sarà poi una Caccia di bronzo uscita da buono, et diligente Mro, et la terza cosa sarà un libro d'alcuni fatti dell'Imp.re Carlo suo avo miniati per buona mano, ne sopra ciò vi diremo altro, assicurandoci che si porterà giustamente q.ta attione conforme all'intention' nra dettavi di sopra cioè senza alcuna ostentazione".*

<sup>135</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 24 de abril de 1593, 184, fol. 579:

*"m'è parso avvisarla, per dirle però insieme, che si farà subb.o dar'ord.e in Alicante, che no' sia apperta la cassa che viene per via de'Capponi. Dell'arrivo della Nave o Galeone che la porta, no' c'è fin qui nuova".*

<sup>136</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 26 de junio de 1593, 191, fol. 193:

*"Ci dispiace che ancor non si sappia niente della nave che porta quelle bagatelle per il P.e, che se bene poco o niente vagliano, son' non di m.o di quelle che quà da noi si stenta? gli anni a farle fare".*

*Ídem*, Urbino, 25 de julio de 1593, 191, fol. 200: le gustaría saber si la caja que ha llegado lo hizo bien acondicionada.

<sup>137</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de enero de 1593, 186, fol. 244v; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 202.

<sup>138</sup> BL, Additional 33.733. Se trata de doce láminas iluminadas sobre pergamino, en un tiempo atribuido a Giulio Clovio, con las victorias de Carlos V según Martín van Heemskerck. Para su origen escurialense, véase G. DE ANDRÉS: *La Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid 1970, p. 89.

A finales de junio de 1593<sup>139</sup> la caja llegó por fin a Madrid y, cuando Maschi revisa los regalos, comprueba que no han sufrido durante el viaje. Pide permiso para ir al Escorial, donde la familia real pasaba los veranos, a entregarlos. El escultor Pompeo Leoni, muy en relación con la venida de pinturas de Barocci para España, especialmente para el conde de Chinchón, le aconseja que se construya una base octogonal de nogal para que la *cittadella* luzca más. También hace una caja nueva para la *caccia*.

Cristóbal de Mora informa a Felipe II de la llegada de estos regalos y éste autoriza que Maschi vaya con ellos al Escorial<sup>140</sup>. El príncipe le recibe ya en

<sup>139</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de junio de 1593, 186, fols. 298-299:

*“Hora darò conto à V.A. come giunta la cassa, quando le ne diedi avviso, io l'appersi, per veder' se vi era cosa alcuna mal trattata, et che havesse bisogno di rassettarsi, e trocai tutto così ben conditionato, come si poteva desiderare. La lancietta sola della caccia havea patito, che si è fatta subb.o acc'omodare, et erano caduti quasi tutti i coperti degl'alloggiamenti della cittadella, senza che se ne sia p[er]duto pur'uno per miracolo, no' havendo giovalo gl'ordi mandati di quà, che no' si toccasse niente di queste robbe, perche elle furono pur viste da Gabellieri, i quali non la perdonano alle proprie del Re, come V.A. potrà vedere per l'allig[at].a, scrittami d'Alicante. I compassi et il libro, et l'horologio son simil.te venuti benissimo co'ditionati, et no' resta se no' disporne come V.A. ha comandato, il che havrei già fatto, se no' me l'havessero/ [fol. 304v:] impedito i moti del Re, et del Prin', et il giudicare che fussi ben'aspettar' che si riducessero all'Escur.le al che s'è aggiunto, che havendo Pompeo Leoni visto la caccia qui in casa, et so'mam.te lodatala, è venuto come in parere che per farla goder' co'più gusto nel maneggiarla, et darle anco al quanto più gratia, fusse bene fargli una base di noce alta 4 dita, et ottangula, com'è quasi il piano istesso della caccia, con una invention di quattro palle di bronzo, poste sotto nei 4 anguli in una scavatura di un mezzo circolo, fatta nel legno, le quali non si veggono, et danno assai più facil moto à tutto il peso, perche s[er]vono come di rote, et la base intorno ha un poco di lavoro d'intagliatura, quale conveniva. Questo dunque s'è fatto è stà molto bene, perche si può più facilm.te volger' ad ogni parte, et la base si leva, e pone secondo che si vuole. Io aspetto à di per di l'avviso di potermene andar' all'Escur.le havendone già scritto à Do' Gio. Id.z et à Gio. Ruyz de Velasco, perche ne dichino una parola à S. M.ta come ho giudicato no' pur conven.te ma neccess.o per i rispetti, che V.A. sà, et insieme datone poi anco avviso à Do' P<sup>e</sup> di Guzman, perche dichi à S.A. [principe Felipe] di queste robbe, mandategli dall'Alt.a Vra, et che per la prohibition fattasi dell'andar' la [Felipe II estaba enfermo de gota], no' vi vo, et che v'anderò/ [fol. 305:] subb.o che S.Alt.a il comanderà. Don Pietro, così pregato da me, ne havrà dato anco un tocco al Marchese di Velada, et à Don Christ.o [de Mora] per mostrar' questa confidenza con loro, ma se il Re continua à star poco bene, questo potria forse ritardarmi le risposte, et la licenza, pur'io staro apparecchiato”.*

<sup>140</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de julio de 1593, 186, fol. 307:

julio <sup>141</sup> después de cenar y disfruta mucho de los regalos, que le servirán de entretenimiento, intentando subir la *cittadella* a un bufete. También se detiene en

---

*“É venuto in questo punto un corr.ro dall’Escuriale, ispedito p[er] Italia con ord.e di non si fermar qui se no’ per poche hore, et havendomene il sec.rio Id.z data notitia ho voluto, ben che succintam.te, avvisar`V.A. si come fo che ottenuta la licenza di poter’andar’ all’Escuriale com’ella vedrà per l’alligata, che le mando, v’a [roto] p[rese]ntai al ser.mo Prin’ le cose inviategli da V.A. [roto] quali la sua mostro grand.mo gusto, come più in part.re scriverò poi”.*

<sup>141</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de julio de 1593, 186, fol. 310 (deteriorado) y duplicado en 317:

*“Ser.mo s.r mio Pro’ne semp’ sing.re/ Scissi à Vra Alt.a co’ un [correo] estraord.rio partito di quà alli vii et per che per la brevità del t[em]po , no’ potei molto allargarmi, lo farò adesso, replicando l’istesso contenuto di quella lett.a della quale no’ mi restò copia da poter’ mandar’ dupp.to. D’ordine del S.or D. Christ.o di Moura mi fu fatto scriver’ dal S.r Do’ Pietro di Guzman, che il Ré havea havuto notitia delle cose, mandate da V.A. al ser.mo Prin’ uff.o che conveniva che precedessi ad ogn’altro, et che S. M.tà n’havea mostrato piacere, et che havrei possuto andar’ à p’ntargliele a posta mia, fatta far’ dunque un’altra buona cassa alla caccia, per che quella, in che venne no’ potea più s[er]vire, et mandatala innanzi in un carro, io me ne partii per l’Escur.le et giu’tovi la mattina per t[em]po , il pº che vi di fù il S.or Do’ Gio d’Idiaquez, al quale, dette prima due parole delle cose, che portavo, che da lui furono molto lodate, entrai poi à dargli conto di qua’to V.A. co’ le sue di VII et XV di Maggio mi fà scriver’ sop’ le differenze di quei Principi (...)/ [fol. 318v:] “Hora seguitando il ragguaglio del p[rese]nte, io doppo haver visto Do’ Gio vidi l’istessa mattina il Marchese di Velada, Do’ Christ.o et il S.r Garzia de Loaysa, per mostrar co’ loro quella confidenza che si doveva. Ma si diese l’hora da entrar’ à S. M.tà per il doppo desinare, alla quale fui, fatta portar meco la caccia molto ben pulita, et acco’modata, come scrissi, et la cittadella co’ la bossola, e tutti gl’altri instrum.ti che teneva dentro, et insieme il libro. Trovai S.A. vestito di giallo co’un coletto d’ambra bianco, et co’ la migliore, et più bella ciera ch’io l’habbia mai visto, et erano seco il Marchese [de Velada] et Do’ Pº di Guzman co’alcuni Menini. Mi rissolsi di parlargli in spag.lo pche meglio m’intendessi, et quello che gli dissi fù questo: yo se que V. Alt.a estara ya tan enterado de la gran devocion que el Duque de Urbino tiene a V.A. y a toda su Ser.ma Casa que no havra para que alargarme en significarlo. Desseara el Duq, y dessea en extremo poderla mostrar a V.A. con grandes y muy vivas obras de su s[er]vitio y gusto/ fol. 319: y faltandole ahora casiones para esto, le ha parecido embiar a V.A. algunas cosillas que le servirá o de un rato de entreten.to o de acuerdo para que VA le ma’de de que el Duq sup.ca a V.A. todo quanto puede, y fuera de lo que el mismo debe de escrivirle en esta su carta no dexare yo, como bien informado de su ntencion, de assigurar a VA en su nombre, que ni en Italia ni en estos propios Reynos tiene V. Alt.a voluntad y estados mas aparejados a s[er]virle que los suyos juntam.te co’ su persona. S. Alt.a havendomi co’*

el libro con el que sonríe. Felipe II no se encontrará presente en la entrega, pero en agosto <sup>142</sup> ya ha visto todo, junto con la Infanta Isabel Clara Eugenia. Las fortificaciones con pequeños cañones serán recurrentes en la formación de los jóvenes príncipes ya desde época de Felipe II. El propio Felipe (III) recibirá regalos semejantes del gobernador de Milán y encargará, andando el tiempo, en Flandes un ejército en miniatura para su hijo, el futuro Felipe IV.

El duque no verá con buenos ojos la intromisión de Pompeo Leoni en su regalo y juzgará innecesaria la base de madera que se realizó <sup>143</sup>. Maschi alegrará que quien se lo escribió, Pompeo Leoni, no estaba presente en la entrega de los

---

*benig.ma attentione ascoltato mi rispose queste precise parole yo agradezco mucho al Duque todo esto que vos me desis de su parte y lo que el me imbia poi soggiunse como esta el Duque et havendogl'io detto, che no' poteva l'Alt.a Vra star se no' bene sotto la prottett.ne di S. M.tà et di S. Alt.a gl'andai mostrando la Cittadella e tutte le sue parti; et per che p.a havevo detto li ad alcuni che la caccia seria stata forse bene sop' un tavolino, nel volerla essi alzare, Il Prin' disse loro Dexalda en baxo, que mejor esta, et fecesela tirar' innanzi et visto anche qualche foglio del libro, mi si voltò poi col sorriso prop.o del Padre, dicendomi que todo/ [fol. 319v:] estava muy bueno, et che se havia holgado mucho con ello, et io soggiunsi che niuna nuova havrei possuto dar' à V.A. che fussi per esserle di maggior contento di questa. Alla lett.a di V.A. no' credo che addresso si risponderà, pche il Prin.e no' hà cominciato ancora à scrivere a Prin' alc.o se no' fù, come avvisai à Cantoni Cat.ci de' Suizzeri solam.te. Il Marchese di Velada m'incaricò il baciare le mani à V.A. da sua parte, et il certificarla, ch'ella in lui teneva un gran s[er].re et che il p[rese]nte era stato accettiss.o .Quel che ne paressi al Re no' ho ancora saputo, perche ispeditomi de' negotii, per fuggire, come V.A. mi com'a'do, ogn'ostentatione, io mi partii la sera med.a per Madrid. Don Pº di Guzman m'ha scritto quattro di fà in una sua lett.a il cap[itu].lo seguente: Cada dia sale mas à proposito este p[rese]nte que el Duque embio à S.Alt.a y parece que via lo que havia por aca, y aun lo que havia de haver. Quando V.S. le escriba hagame mrd de darle mis besamanos. Io no' posso se no' sperare che di questa dimostr.ne S. Alt.a sarà per tener grat.ma memoria, così la tenessero altri di tant'altre, che hanno visto dell'aio di V.A. sopra che, se ben no' m'è/ [fol. 320:] parso che convenisse far' addresso altri uffitii in q.ta mia andata all'Escur.le. Non lascierò p[er]ò d'instar à suoi tpi fino à quel segno, che le p'nti disposit.ni permette [por ejemplo las pagas de Nápoles]”.*

<sup>142</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de agosto de 1593, 186, fol. 325v:

*“Intorno al p[rese]nte fatto da V.A. al ser.mo Prin', io no'ho che scriver' altro, have'done già scritto largam.se te no' che da diversi vo intendendo che S. Alt.a gusta assass[issim].o/ [fol. 326:] et che il med.mo ha fatto anco S. M.tà che volse veder' ogni cosa, et mostrarla S.ra Infanta”.*

<sup>143</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 20 de agosto de 1593, 191, fols. 201v y 205v duplicado:

regalos en El Escorial como estuvo él <sup>144</sup>. El príncipe no tenía por costumbre contestar ni agradecer a quienes le hacían estos fastuosos regalos, lo que será juzgado por el duque de Urbino como un rasgo de frialdad. Sí que lo hace, en cambio, con un caballo portante de la princesa de Bisignano, hermana del duque, que le presenta Maschi en El Escorial en octubre <sup>145</sup>. Esta frialdad del príncipe se debe, según Maschi, a la educación del marqués de Velada, su ayo, quien le trata como un niño de cuatro años <sup>146</sup>.

Curiosamente las fuentes de la correspondencia urbanita callan sobre una *Anunciación* <sup>147</sup> de Barocci que se paga entre 1591 y 1593 <sup>148</sup> y que Felipe II

---

*“Gia che avete presentato al Principe quello, che si mandò in man’ vra, non ci occorre dirvi altro, se no’ che per conto di quella Basi di/ [fol. 202:] noce fatta far’ da Pompeo [Leoni], è bene un’ altra volta di no’dar’ tanto credito à quelli dell’arte, perche vogliono parere di haver’ essi fatto ogni cosa di bene, et in vero che no’ occorreva”*.

<sup>144</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de octubre de 1593, 186, fol. 342v:

*“Mi duol nell’a’ia di no’ haver accertato nè co’ l’invent.ne nè con la spesa il gusto di V.A. nell’aggiunta di quella base, se ben’ ella riuscì molto bene, et saprò un’altra volta come governarmi per meglio ubidirla; In tanto le supp.co à non voler’ escluder’ da un poco di perdono un’intetione mossa à buon fine. L’huomo di chi V.A. m’hà scritto, no’ s’impacciò più in cosa alc.a, ne pote arrogarsi quel, che no’ fece, et era à Madrid quand’io fui all’Escuriale”*.

<sup>145</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de octubre de 1593, 186, fol. 341r-v:

*“Io tornai all’Escr.le parte per dar’ al Ser.mo Prin.e una lett.a del S.r Duca di S. Marco, co’ l’occone del Portante ma’datogli, uff.o che m’havea imposto l’Ecc.ma S.ra Prin.ssa et parte anco per darne un’altra al Re [del marqués del Vasto] (...) Co’l Prin.e ancora sattsifeci à quel che dovevo, certifica’do S.A. che oltra l’ottimi inclinat.ne del Duca di S. Marco, et la diligente cura della S.ra Princ.ssa nell’educat.ne sua, V.Alt.a teneva part.r pensiero, che s’allevasse in modo, che l’Alt.a sua fusse per riceverne in ogni t[em]p[or]o tanta satt.ne et s[er]vitio, quanto V.A. desiderava che n’havesse da tutte l’altre cose sue sempre. Mostrò S.A. d’agradir’ il cavallo, et la lett.a rispo’dè domi co’ dar molte gratie al Duca, d’esser ben sicuro della buona volontà di V.Alt.a in tutto quel che toccasse al suo s[er]vitio”*.

<sup>146</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de diciembre de 1593, 186, fol. 355: *“Va mostrando gusto di cavalli, ma [roto] gli piaccion’ piu i piccoli, se ben gli piacque assai quello, che gli mandò il s.r Duca di S. Marco, et l’ha cavalcato alcune volte”*.

<sup>147</sup> Véase B. BASSEGODA: *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona 2002, p. 192, AC5. La última referencia en el monasterio, siempre en el atrio de las Salas Capitulares, en A. XIMÉNEZ: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial su magnifico templo, panteon, y palacio*, Madrid 1764, p. 83 y A. PONZ: *Viaje de España*, Madrid 1947, p. 184.

<sup>148</sup> A. EMILIANI: *Federico Barocci*, Bolonia 1985, I, p. 199.



entrega al monasterio en 1593. Bellori <sup>149</sup> cuenta cómo llegó a manos del rey como regalo del duque de Urbino, por lo que ésta parece la vía más pausable para su llegada a España. Estuvo decorando las Salas Capitulares del monasterio hasta que desapareció en el siglo XIX. Sería una versión en menores dimensiones de la hoy conservada en los Museos Vaticanos <sup>150</sup>, proveniente de Loreto. Todos los autores que la describen alaban su calidad y por las versiones de este tema que nos han llegado <sup>151</sup>, se percibe la presencia del castillo de Urbino en la ventana hacia la que se abre la escena.

El protagonismo del joven príncipe en la corte va en aumento, en detrimento del padre, con la salud cada vez más débil, y son constantes las noticias sobre su persona. Aparte de sus avances con la música <sup>152</sup>, Maschi informa al duque de que a principios de 1594, comenzará a estudiar Geometría <sup>153</sup>.

A veces los regalos, hechos con la mejor intención por los príncipes italianos, tienen consecuencias nefastas e indeseadas para sus destinatarios. Así sucede con el príncipe, quien a lo largo del año continúa con sus ejercicios virtuosos <sup>154</sup>, pero cae de un caballo que le regaló el duque de San Marco en 1593 <sup>155</sup>, aunque el cardenal Alberto ya le aconsejó que no lo montase <sup>156</sup>. Sólo

<sup>149</sup> G. P. BELLORI: *Vite dei pittori*, ed. Pisa 1821, pp. 187-188.

<sup>150</sup> Véase N. TURNER: *Federico Barocci*, París 2000, pp. 90-91.

<sup>151</sup> Se conserva otra pala de altar más grande en Santa Maria degli Angeli de Perugia.

<sup>152</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de enero de 1594, 186, fol. 370v: "*Va hora gustando assaiss.o della musica di viole d'Arco, et le suona...*".

<sup>153</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de febrero de 1594, 186, fol. 387v, informa al duque de la educación del príncipe, controlada por el padre: Ahora recibe lecciones y continúa con la viola "*hora intendo che si porrà alle cose della sfera*", aunque el joven no se muestra nada inclinado en particular. El 15 de junio de 1596, 186, fol. 649v, dirá: "*L'alt.a del Principe stà meglio che mai e gusta grand.te della musica*".

<sup>154</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de agosto de 1594, 186, fol. 429 y 3 de diciembre de 1594, 186, fol. 455v, en la que confiesa al duque de que el joven carece de autoridad.

<sup>155</sup> El duque de San Marco era el único sobrino del de Urbino, hijo de la princesa de Bisignano, Isabella della Rovere, hermana de Francesco Maria II. Este regalo sería previo a su idea de ir a la corte española, como revela una carta de B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de noviembre de 1594, 186, fol. 451. Desgraciadamente fallecerá en Nápoles el 27 de noviembre de 1595.

<sup>156</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de septiembre de 1594, 186, fol. 436 y duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 12 de noviembre de 1594, 292-II, 524; 191,

se daña el ojo y la rodilla, pero la noticia causa gran conmoción en la corte, donde la salud del único heredero era muy valorada. No obstante, sus progresos en la equitación continúan, recomendando el caballerizo mayor al duque que le regale caballos con menos brío, como las jacas de Bisignano <sup>157</sup>.

Ese mismo año Giovanni Francesco Aldobrandini visita la corte y en su salida, acepta sólo cosas de poco valor, salvo los regalos ofrecidos por el príncipe <sup>158</sup>. Ese año, ante la mala salud del rey <sup>159</sup>, el joven va cobrando algo de protagonismo, no sólo en espectáculos como cabalgar la mañana de San Juan, sino recibiendo, incluso, algunas audiencias, aunque careciendo de autoridad para despachar negocios <sup>160</sup>. El duque, que no comprende porqué el padre no delega en el hijo para conservar su salud, les indica que hablen al joven de sus negocios, aunque no pueda decidir <sup>161</sup>. Para atraer la atención del rey enfermo, entregan una carta con el negocio del aumento de la “*condotta*”, junto a una obra devocional, valiéndose de la ayuda de don Cristóbal de Moura, uno de los ministros más cercanos al rey en estos momentos <sup>162</sup>.

---

fol. 348. Las indagaciones de Maschi atribuyen la culpa a los que cambiaron el freno y no al caballo, como informa a su señor el 28 de enero de 1595, 186, fol. 473v.

<sup>157</sup> Diego de Córdoba al duque de Urbino, San Lorenzo, 12 de septiembre de 1594, 182, fol. 637.

<sup>158</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 31 de marzo de 1595, 186, fol. 494v:

*“A S. Ecc sono stati fatti p[rese]nti di molti migl.ra di Δ.di così in Palazzo come fuori, ma no’ ha voluto accetar’ se no’ cosette di poco valore e una spada, et un pugnale d’oro con pietre che gl’ha donato il Ser.mo principe”.*

Trajo al joven el estoque papal y a su hermana la rosa de oro.

<sup>159</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 28 de mayo de 1595, 293-I, fol. 675v.

<sup>160</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de junio de 1595, 186, fol. 511; *Ídem*, 15 de julio de 1595, 186, fol. 521 y 12 de agosto de 1595, fol. 527v. Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 23 de julio de 1595, 293-I, fol. 767.

<sup>161</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 14 de septiembre de 1595, 293-II, 338v.

<sup>162</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de junio de 1595, 186, fol. 511, da carta de Juan Ruíz de Velasco quien le confirma que vio que Felipe II la leyó:

*“havendolo p.a co’ molto suo gusto p[rese]n’tato d’una/ [v:] belliss.a devotione, stata già del conte Pietro Antonio [Lonato] in cielo...”.*

Antes de enviar unos costosos caballos para el príncipe, el duque de Urbino pide a su embajador que indague si serán bien aceptados <sup>163</sup>. Don Diego de Córdoba muestra al rey y al príncipe lo que el duque escribe de los dos caballos, informando a Urbino de que el joven monta bien tanto a la brida como a la gineta. Sugiere que, para que el transporte sea menos gravoso, los encamine a Génova <sup>164</sup> para que pasen con treinta caballos que envía el emperador. También relata como el príncipe le pregunta todos los días por ellos y añade que sería también a propósito una jaca de Bisignano <sup>165</sup>. Cuando en octubre consiguen una audiencia, son recibidos por el príncipe, quien espera sus *corsieri* y quien muestra gran aprecio al duque <sup>166</sup>. En estos momentos en que la salud del rey estaba muy resentida, la figura del príncipe era capital en la corte <sup>167</sup>.

Los caballos para el joven llegan finalmente a comienzos de 1596 y son presentados a través de don Diego de Córdoba <sup>168</sup> cuando se rehacen del viaje. Éstos

<sup>163</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de febrero de 1595, 186, fol. 486:

*“Credo che gli sia assai piaciuta l’offerta dei due corsieri, e che l’accetterà’no, però io vorrei che il Ser.mo Principe li agradisse a V.A. e no’ ad altri, e credo che questo consisterà nei mezzi e modi del p[rese]ntarli, quando però ella voglia rissolversi a privarsene, che no’ so che me ne dire, vedendo q[ue]l che veggo”.*

<sup>164</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, s.d., ¿26 de abril de 1596?, 294-I, 487v.

<sup>165</sup> D. de Córdoba al duque de Urbino, Madrid, 21 de marzo de 1595, 182, fol. 609. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de marzo de 1595, 186, fol. 491:

*“Mi dice anco Do’ Diego di haver’ detto à S. M.tà et al ser.mo Principe dei corsieri, et che S.A. ha mostrato desiderarli, et aggradirli so’mam.te però mi convien’ repplicar’ a V.A. con ogni riverenza, che no’ vorrei ch’ella se ne privassi, et che altri vi facessino mercantia sopra quanto al feriarli. Don Diego passeggiando io seco nella cavalerizza, mi motteggio se sariano state buone le ferie di 4 cavalli per due. Gli risposi che le conven.ti et le buone al Re, et a V.A. erano q[ue]lle che si erano già tant’anni supplicate a S. M.tà...”.*

<sup>166</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de octubre de 1595, 186, fols. 537 y 542. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 6 de enero de 1596, 294-I, fol. 19.

<sup>167</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de junio de 1595, 186, fol. 511v:

*“Volse S. M.tà, per esser visto da ogn’uno, veder alle finestre del suo appartam.to la processione fattasi per la sua salute, e havria veduto anco quella del corpus, se no’ gli fusse sopraggiunto l’altro male. In esse andarono li Ser.mi Princ.e et Card.le”.*

Green que la costumbre de Felipe II en no delegar es la que causa estas recaídas.

<sup>168</sup> Duque de Urbino a Diego de Córdoba, Pesaro, 2 de abril de 1596, 294-I, 420 y F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco Maria II della Rovere*, Urbino 1989, p. 84. Éstos, ya

iban acompañados de costosas sillas y fornimentos<sup>169</sup>. También en las cajas se incluían pistolas que serían muy apreciados por el príncipe<sup>170</sup>. Los caballos se

---

enviados a Génova, se deben presentar junto a una carta de las que manda con diferentes títulos para que Maschi elija la más apropiada. *Ídem*, Pesaro, 2 de febrero de 1597, 295, fol. 126: agradece cómo presentó los caballos al príncipe. En su carta lo describe tan bien como si lo viese por ojos propios, en fol. 127 idéntica fecha a Maschi sobre caballos.

<sup>169</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 13 de julio de 1596, 186, fol. 666v:

*“Dal S.r Giulio della Rovere ho havuto una lra di x di Maggio, in che m'avvisa che havria inviati i due corsieri co' la p.a buona Nave, che fusse partita, no' havendo fatto co' la Lomellina, parte per esser' giunti stracchi, e parte per mancargli due casse con le selle, fornim.ti et altre cose. Piaccia a Dio di condur qui tutto a salvam.to...”*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 28 de abril de 1596, 191, fol. 452. El 2 de abril mandó hacia Génova los dos caballos para el príncipe. Duque de Urbino a Giulio della Rovere (Génova), Pesaro, 24 de mayo de 1596, 294-I, 579, expresando su contento de que los dos caballos se embarcaron bien.

<sup>170</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 10 de agosto de 1596, 186, fol. 668r-v:

*“Arrivó qui alli 2 M.ro Anniballe, che conduce i corsieri e p.a erano giunte le due casse con i finim.ti e il resto, cioè i pistoletti et l'horologio ben conditionati. Seppi da lui che i cavalli venivano anch'essi in buoniss.o termine, e che restavano in Arcos per una ingordiss.a stima fatta di loro da quei Gabell.ri che ne volevano un datio terribile di fino a 150 duc.i e M.ro Annibale no' havea denari da pagarlo. Procurassimo subito un'ordine da chi tiene in affitto quei passi, acciò si lasciassino venire, che qui in Madrid si saria sattsifatto tutto quel, che fussi giusto, et io m' obbligai a questo co' scritt.a aparte et rimandai M.ro Ann.lle per i cavalli, et li aspetto tra due o tre giorni alla più lunga. Fin quando seppi/ [fol. 668v:] del mese d'Aple, che V.Alt.a li mandava, ne avvertii Do' Diego per che si dessin le comiss.ni ad evitar questi intoppi, et repplicai poi instant.te il med.mo quando intesi che la Nave era con essi capitata a Barc.na. La p.a volta m'affermò che s'era scritto. Questa 2.a mi risponde quel che V.A. per la sua lett.a qui alligata vedrà. Non credo già che essendo i cavalli per s.tio del ser.mo Prin' si vorrà consentire questa estorsione, se ben la med.ma patirano anco quelli che mandò il S.or Duca di Mantova. Questi Gabellieri dicono che il Re no' puo tor? Loro i diritti che gl'appartengono anco delle cose proprie di S. M.tà. Non so hora quel che si risolvera. Don Diego da suoi Uff.li della Cavalerizza ha saputo tutto. Rifatti che i corsieri si saranno quei giorni, che bisognerà, egli m'avviserà se havrà a consignarglieli ó in Toledo, dove il Re pur' si trova al p[rese]nte, ò all'Escur.le se v'andrà con S. M.tà o qui, quando vi torni, ne eccederò ancor che ad esso paressi altrim.ti, le comiss.ni di V.A. in cosa alc.a e darogli una delle sue lett.e insieme co' l'horolo.o questo è quanto posso fin qui scriver' in questa materia”*

*Ídem*, 11 de agosto de 1596, 186, fol. 672:

entregarán finalmente en verano en El Escorial haciendo una demostración en la que se les colocan penachos de plumas con los colores del príncipe: blanco, carmesí y amarillo <sup>171</sup>. Estos animales serán enormemente estimados por el joven y

---

*“e giunto in questo punto, che son le 3 doppo mezza notte M.ro Anniballe co’ i due Corsieri à salvam.to Dio lodato, e se ben’ han fatto il viaggio da Arcos in quà al quanto più presto di quel ch’io m’en era imaginato, no’hanno però di maniera patito che no’ si possi sperar’ di ristorarli tra breviss.i giorni e dall’esser’ un poco fiacchi in poi, no’ veggo in so’ma che habbino altro di male. Gli comincerà a dar della Gramigna per rinfrescarli e per 15 o 20 di continui, che secondo gl’ordini di V. Alt.a no’ posson’ tardar manco à riposarsi, p.a di consignarli al S.or Don Diego, che è tuttavia in Toledo co’l Re, no’ si mancherà loro di niun’ altra sorte di conven.te regalo. A don Diego pareva che parte per evitar spesa e parte per meglio trattarli, io dovessi subb.o consignarli qui nella cavalerizza di S. M.tà, però à me per degni rispetti no’/ [fol. 672v:] è parso bene per uno principalm.te che è che questo no’ era consignarli a lui e havria forse possuto andar un gran pezzo alla lunga il farlo, dove rihavuti che i cavalli si sieno, o egli verrà qui a riceverli o io andrò dove egli sarà, e ubidirassi V.A. in ciò che M.ro Anniballe m’ha detto essergli stato da lei comandato circa l dover sentir’ esso med.mo quel che Don Diego risponderà. Che è quanto da hiersera in quà m’occorre. (...) Quanto al datio de’ cavalli no’ s’è ancora risoluto altro. A me no’ par’ che sia giusto il pagarlo, per quel che tocca alla riputat.ne et di la e di qua, e cosi no’ lascerò di farne opera fino à ql segno che vedrò che comporta la dignità senza però movern’io parola a Don Diego. No’ debbo tacer a V.A. che m.ro Anniballe s’è portato dilligentiss.e e cosi gl’huomini che vengon’seco/ [fol. 673:] siamo alli 16 (...) i cavalli stanno bene, e essendosi già riposati questi giorni, tra pochi altri si consignara’no al S.or Don Diego o nell’Esur.le o qui. Dicono che il Re partiva hoggi di Toledo Se Don Diego si fermara i’ S Lorenzo co’ S. M.tà qualche giorno, andrò a far quivi la consig.ne. Mà se vien’ sunn.o a Madrid come si crede, converrà neccessr.te esserguir quest’uff.o qui”.*

*Ídem*, fol. 673, 16 de agosto: los caballos ya bien y verá donde los puede entregar. Duque de Urbino a Giulio della Rovere (Génova), Urbino, 6 de septiembre de 1596, 294-II, fol. 294. Sobre los derechos que debe pagar para pasar los caballos por las aduanas a pesar de ir destinados al príncipe escribe el duque de Urbino a su embajador, desde Casteldurante, 11 de octubre de 1596, 191, fol. 498: “non è già il più bello invito del mondo da far’mandare presenti a quel paese”.

<sup>171</sup> Diego de Córdoba al duque de Urbino, Madrid, 7 de septiembre de 1596, 182, fol. 626. Maschi ha ido al Escorial a llevar los caballos. B. Maschi al duque de Urbino, 11 de septiembre de 1596, 186, fol. 680:

*“Doppo l’arrivo dei cavalli e doppo la partita del Re da Toledo, son’andato aspettando e che essi al quanto si rifaressino, et che si chiarissi o il venir del s.or Don Diego a Madrid o il giugner e fermarsi co’ S. M.tà all’Esur.le e andarglieli à consignar là: e gl’ho scritto alcune volte senza trattar pero mai d’altro in questa materia, che dell’ord.e datomi da V.*

se les llamará *Urbino* y *Feltresco*, en clara alusión al duque. En octubre se volverá a hacer una nueva exhibición ante los monjes jerónimos de El Escorial, siendo un excelente medio para refrescar los negocios que se tratan en la corte <sup>172</sup>.

---

*Alt.a ma a lui e parso d'avanzarsi, com'è suo solito, nel modo, ch'ella vedrà per l'alligate sue lett.e dalle quali have'do io compreso ciò che nella consign.ne di questi cavalli potria seguire, ho giudicato neccess.o appigliarmi al suo consiglio circa il farli riconoscer qui un poco dal s.or Gio Gir.mo Tinti cavalerizzo di S. M.tà che è valentiss.o in questa nobil proffess.ne e se ben' sono stati senza lettione tanti mesi, e per conseguenza, co' qualche dimenticanza di ql che sapean fare, esso gl'ha però così giuditiosam.te trattaì, che in ma'co di quattro volte, che siano usciti al campo, gl'ha col fondam.to della lor buona disciplina, riddutti a segno, che si potranno/ [fol. 675v:] mostrare nel loro esser di prima. Dico che è stato neccessario il rimmetterli, per mano di questo Gentil'huomo in ubidie'za per che S. M.tà di cavalli, che son p[rese]ntati, no' suol tardar, quando si p[rese]ntano, a voler' saper' e vedere quel che fanno. Partiremo con questi quanto p.a per l'Esur.le dove si trovarà anco il med.mo S.or Gio Gir.mo, al quale nel consignarli io a Don Diego forse toccherà poi subb.o il farne al Ré et al Principe honorata mostra (...) Ne M.ro Anniballe nei cavalli hano havuto male di sorte alc.a ma io trovai scuse co' Don Diego per dar t[em]po al S.or Gio Gir.mo di far quel ch'ha fatto con tanto amore, come se fussi stato s.re e vasallo di V.A. alla quale fà rivere'za co' una devot.ma volontà".*

Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 11 de octubre de 1596, 294-II, fol. 422, ha sabido por Giulio della Rovere que han llegado los dos caballos y pide que los entregue a Diego de Córdoba. En 191, ff. 506 y 520.

<sup>172</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 5 de octubre de 1596, 186, fol. 686:

*"mi sattsifarò di dir à Vra Alt.a che, da che si p[rese]ntarono i cavalli, s'è per diverse vie penetrato tuttavia in più, ch'essi piacquero grand.te e il S.or Don Diego ne / [fol. 686v:] fece un altra 2.a belliss.a mostra à i frati di S Lorenzo et li mandò poi qui nella cavallerizza dove sono al p[rese]nte e stanno beniss.o havendo loro giovato in estremo a fargli pigliar piu carne, no' solo i buoni fieni dell'Esur.le ma anco certi pani crudi di farina d'orzo che qua si danno per il detto effetto e per rinfrescarli".*

En fol. 687: Anibal espera por si el rey le gratifica (se lo dice Tinto). *Ídem*, 10 de octubre de 1596, 186, fol. 698. Grave enfermedad de Diego de Córdoba. Anibal no parte. *Ídem*, 2 de noviembre de 1596, 186, fol. 700:

*"I cavalli stanno Dio li guardi, di quella estrema bellezza e bontà che piu si possa desiderare, et il S.or Gio. Giron.o cavalerizzo, al quale Annibale sà, ch'ho fatto qualche carezza solo a questo fine, pur' avant'hieri venne a dirmi ch'era uscito al campo sul Urbino, essercita'dolo con quanta finezza sapeva dell'arte sua, et che gl'era riuscito maraviglioso, ne havria mancato di farne al Ser.mo Principe relatione, subito che si fusse visto co' S. Alt.a. Don Diego per rallegrarsi, che così mi disse, se li fece co'durre tutti due innanzi alla sua casa, e li volse vedere e non da loro co' incarim.to spaglo, manco Titolo,*

Buena prueba de la satisfacción con la que son recibidos será la gratificación a Anibale, que los trajo hasta Madrid <sup>173</sup>. El mal tiempo impide que el príncipe los pruebe ese año, pero se les exime de pagar derechos de paso <sup>174</sup>, signo evidente de favor.

Durante 1597 el protagonismo del príncipe irá en aumento. Se alude frecuentemente a como estima los caballos regalados el año anterior por el duque de Urbino, aunque le dan poca libertad para ejercitarse en cualquier cosa de la caballería <sup>175</sup>, y su predilección por la caza <sup>176</sup>. También Felipe II le ha hecho

---

*che di Divini/ [fol. 701:] aggiugnendo che questi hanno da esser' e seranno presto tutto il regalo di S. Alt.a cosa che io bramo sommame'te, perche non posso creder', che pigliandone questo Principe il gusto, che so che farà, non gli si rinfreschi qualche memoria, co' gratitud.e degna di chi è, delle cortesie che da V.A. ha ricevutto".*

Maschi está insatisfecho de que este regalo no solucione el aumento de la *condotta* de Nápoles. El duque de Urbino responde, desde Casteldurante, el 9 de noviembre de 1596, 294-II, fol. 534 r-v, indicando que ha recibido su carta de 11 de septiembre sobre la presentación de los caballos. Está contento de que no hayan sufrido durante el viaje y en tiempos tan turbulentos. Contento del favor que goza el caballerizo Gio Giorgio Tinto. También fol. 573, 10 de noviembre.

<sup>173</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 20 de noviembre de 1596, 186, fol. 712, con 200 ducados. El 31 de noviembre de 1596, 186, fol. 712 narra como el 20 de noviembre Anibale sale para Barcelona. Los de Mantua llevan entretenidos en Madrid más de siete meses y los servidores del emperador han tardado diez desde que trajeron caballos para Felipe II. Los caballos cada día mejores. Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 7 de diciembre de 1596, 294-II, fol. 626, contento por el éxito de los caballos.

<sup>174</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 28 de diciembre de 1596, 186, fol. 729. Buena salud del príncipe que "*s'ingrassa à furia*". En fol. 731:

*"Dei cavalli non ho che altro repplicar' à V. Alt.a se no' che stan'o beniss.o ancor che il Ser.mo Principe per cagione di q.ti cattivi tpi, no' habbia ancor potuto provarlo. Per il datio d'essi se già no' l scrissi dico hora, che S. M.tà per sua ced.a espressa comandò che no' si dovessi pagar niente e così il Marescalo portò seco riccapiti da procurar di riscotere quel, che i Datari gli tolsero in Zaragoza, se ben credo che v'avrà qualche difficoltà".*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 4 de enero de 1597, 295, fol. 8 que agradezca al caballerizo Giogiorgio Tinto. La cédula de paso para los caballos y sus aderezos se despacha en San Lorenzo, el 21 de septiembre de 1596, AGS, CC, libro 364, fol. 45v.

<sup>175</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 17 de mayo de 1597, 186, fol. 797v:

*"Hora venendo alle lett.e di V. Alt.a m'ha consolato in estremo il veder ch'ella restassi ben sattsiffatta di quanto s'era operato in materia dei cavalli, essi stanno belliss.i e in S.r don*

probar armas delante de él. Esta debilidad será rápidamente aprovechada por los florentinos, quienes regalan al príncipe, junto a un relicario, un gran número de animales cinegéticos, incluidos unos exóticos leopardos <sup>177</sup>.

Estos regalos son vistos por el príncipe a inicios de enero y los felinos cazan para él conejos, como informa el siempre puntual Diego de Córdoba <sup>178</sup>. Éste será el último gran presente diplomático que llegará a España antes de la muerte del rey Felipe II en septiembre de 1598, iniciándose una nueva etapa, mucho más permisiva a este respecto.

---

*Diego sene mostra innamorato; ne mai mi vede, che non me ne parli. Egli vorrebbe che il ser.mo Princ.e li essercitassi, ma no' so perche resti, se forsi no' fusse per/ [fol. 798:] no' haver ancora S.A. maneggiato mai cavalli di questa sorte, ma s'havria pur da cominciar una volta".*

<sup>176</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de abril de 1597, 186, fol. 787:

*"L'Alt.a del Princ.e volse à questi di riveder' i cavalli mandati da V. Alt.a e il S.r Don Diego fece mal' à uno, et mi disse gra' bene di tutte due. Con tutto S. A. habbia finiti i 19 anni, no' si vede che gli dieno ancora libertà d'essercitarsi in niuna cosa di cavaleria. Solam.te si sà che S.A. gusta d'uscir in campagna à caccia e il Padre gl'ha fatto alcune volte provar l'armi alla sua p[rese]nza".*

<sup>177</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 6 de diciembre de 1597, 185, fol. 845:

*"Il s.r Princ.e di Toscana hà mandato à donare à questo ser.mo un Reliquario d'oro co' gioie che dicono poter valere valore 3 o 4 mila scudi, et alcune pezze di felpa d'oro, co' 18 falconi, due Pardi [leopardi?], et altri strumenti da caccia, come archibugi, balestre e simili, et insieme altri doni da p[rese]ntarsene qui in Corte dall'Amb.re a diversi".*

<sup>178</sup> Diego de Córdoba al duque de Urbino, 3 de enero de 1598, 182, fol. 616:

*"Ayer vio su Al.a los leonespardos, galgos, lebreles y halcones que el granduque le embio con otras cosas muy lindas/ holgando mucho con ellas y asi lo a hecho oy de ver alli debaxo de palacio. el uno de los leones cazar unos conejos y los quiere bolver a ver mañana y en pasando estos dias salir a vellos matar liebre y ver volar los halcones que son muy lindos y muy buenos y asi lo estan el feltresco y Urbino que asi llamamos a los dos cavallos que V. ex.a le embio que estan hermosissimos y como su Al.a esta tan pobre no halla con que pagallos si bien los agradeze cada dia ...".*

B. Maschi al duque de Urbino, 31 de enero de 1598, 185, fol. 865v:

*"Si fecero i presenti del Gra' Duca, che in apparenza dicono essere stati accetti, se ben'un buffone spag.lo venuto di la con essi, ha motteggiato di non sapere se seranno d'alcun giovam.to".*

Para este bufón, véase M. LAPUERTA MONTOYA: "La corte y el arte", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III...*, op. cit., III, p. 587.



LAS VAJILLAS DE URBINO

A partir de febrero de 1560 detectamos en la correspondencia farnesiana un encargo artístico con el que satisfacer a uno de los principales valedores en la corte del joven Alejandro Farnesio, el príncipe de Éboli. Ottavio Farnesio, aprovechando que su hermana es la duquesa de Urbino, encarga en aquel estado italiano una vajilla de cerámica<sup>179</sup>. Debido a la alta calidad de la comisión, tarda varios meses en realizarse y estar preparada para conducirla a Parma y de allí, por vía de Génova, hasta España. Paralelamente, hace fabricar otra vajilla de cerámica de Faenza<sup>180</sup> también para Ruy Gómez de Silva. Aunque siempre se ha relacionado esta comisión con el príncipe Alejandro o con un regalo a Felipe II, la documentación confirma que era un presente farnesiano para Éboli. Para entender la importancia del regalo nos debemos retrotraer en el tiempo hasta la visita de Ottavio Farnesio a los Países Bajos, en 1559, para participar en la empresa contra Francia y recibir el Toisón de Oro. Según el agente del duque de Urbino en los Países Bajos, el duque de Parma habló a Ruy Gómez de Silva en este momento de la cerámica blanca lechosa de Faenza prometiéndole enviar una vajilla a su regreso a Italia. Este presente sería enormemente agradecido por Éboli, quien ya había enviado a su esposa, entonces en España, muchas manufacturas flamencas, pero deseaba ahora hacerle llegar ejemplos

<sup>179</sup> Minuta de Ottavio Farnesio al comendador Ardinghelli, 6 de febrero de 1560, ASN, Archivio Farnesiano, fascio 1887, s. f.:

*“Non vi ho scritto altro de vasi di Terra di Faenza et di Urbino per donar il sig.or Ruigomez perche è stato necess[ari].o farli far a posta per mandar cosa che habbia garbo, et per rispetto della stagione non si potranno haver prima che fra dui [tachado: o tre mesi] essendo necess[ari].o che la Terra si asciutti al sole, basta che non si mancara usar ogni diligenza per mandarli quanto prima sara possibile, et ne sarete avisato”.*

<sup>180</sup> Minuta de Ottavio Farnesio al Ardinghelli, Parma, 4 de mayo de 1560, ASN, 1887:

*“Ho ordinato che domani si mandi [tachado: a levar] a faenza per far portar sin qua i vasi di terra, che si son fatti fare, et subito che sieno finiti [altrimenti] gli altri, che si [ne] fanno fare [d'un'altra sorte] a Urbino si mandaranno à Genova perche de li s'inviono in spagna Et perche il s.r Ruigomez si deve maravigliare di [questa] tanta tardanza, farete la mia scusa, con dirli, che per voler far far detti vasi che habbino qualche garbo, è stato necessario [far de le manifatture assai] dar tempo a li Mastri Ma [Tuttavia] come ho detto quelli di Faenza, son gia finiti, et presto si haranno anco quelli d'Urbino [et li quali] Intanto saria bene intendere a chi s'haranno da consegnare in Genova pero vedrete di darmene avisi quanto prima”.*

de objetos de lujo italianos. Estas palabras de Ottavio Farnesio parece que despiertan la curiosidad de Éboli, a quien el duque de Urbino deseaba hacer “alguna demostración”<sup>181</sup> desde hacía algún tiempo, y aprovecha una conversación con Paolo Mario para pedirle una de estas vajillas producidas en Urbino, como relata este personaje en una carta del 16 de junio de 1559<sup>182</sup>. El día

<sup>181</sup> Minuta del Duque de Urbino a Paolo Mario, s.l., s.d. [anterior a junio de 1559], 315, fol. 1141, el duque le pregunta que puede regalar a Éboli, pensándose en un arma o instrumento cinegético (también filza 279, fol. 7v). Asimismo desea obsequiar a otros ministros filipinos. Las lanzas serán desestimadas, ya que este tipo de caza no se usa mucho en la corte española prefiriendo el arcabuz.

<sup>182</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 16 de junio de 1559, 183, fol. 114v, encuentra a Éboli en el juego de la pelota y

*“Mi disse poi in ult.o che desiderava da V.E. una gratia, che io co[n] molto avidità mostrai desiderare di sapere, che perche V.E. no’ potrà fare piu grato servitio che di farle sapere come possi servire a S.S.Ill.ma finalmente mi disse ma co’ molto rispetto che desiderava che ella gli mandasse alc[u].ni pezzi de li vasi di terra che inte[n]de che si fano bellis[sim].i in Urb[in].o perche sua moglie si diletta d’havere in casa di q[ues].te cose e che gl ha ma[n]dato di cose di fiandra assai, che hora vorria ma[n]dargli di quelle d’italia, gli dima[n]dai se la vuole historiata o bianca allatata o bia[n]co sopra bianco damaschino. Rispose che desidera che V.E. gli ma[n]di di qualche pezzi, come parirà à lei/ [fol. 115:] Ma che il D[u].ca di parma suo cognato, parla[n]do di q[ues].ti lattati, disse che se ne facea in una citta di romagna. Io dissi che volea dire faenza e che toglie assisto di ma[n]dargli di quelli, e che in Urb.o ancora se ne faceano di bellis[i].mi e che egli rispose che lo volea dire a me, perche sapea che V.E. gli faria q[ues].ta mercede. Si che la pregava molto. Io lascio di dire qui la sparata che feci del desiderio di V.E. e promisi d’avisarloe, e che so che gli ma[n]darà buone mostra, di tutti [roto]ttera sì bien q.to sig[no].re sempre è stato in q.ta parole per modestia di alcuni usi per mostra. Io son certo che V.E. farà subito porre in opera tutti li vasari di Urb.o per fargli fare almeno due credenze intiere, gr[an]diss.me co’ ogni sorte di vasi in gra[n] quantita. Ta[n]to de li belli historiati, qua[n]to de li bianchi lattati. Io gli ho detto che si lavora come de l’argento fin che li candelieri per la tavola de li vasi che bisognano ad una rafantata? che sia di parto; i bacili le bronzi co[n] belli disegni. Di che ha havuto ta[n]to piacere che no’ potrei dire, gli parrà mille anni d’haverla, so che l’havrà caro come se fosse d’argento, et tutto vedrà S. M.tà et a V.E. co[n] poca cosa è venuta occ[asio].ne di fare una cosa gracis[issim].a a q.to sig.re. in tanto io/ [fol. 115v:] le scriverò un modo facile come havrà da mandarla che no[n] sara di molta spesa, gli dimandai se havria grato di le lascie che in Urb.o si faceano belle me disse che no’ usavano q.ta caccia molto, et no’ mostro di curarsene perche no’ le adop[er]ano, ma tirano d’archibuso et balestra et tal hora fano levare il lepro col sigueso, et poi gli gittano il falcone...”*

siguiente <sup>183</sup> vuelve a insistir en la conveniencia de satisfacer al deseo del portugués y especifica que Ottavio Farnesio le había prometido cincuenta piezas blancas lechosas de Faenza, por lo que se deben enviar tanto de éstas, como de las policromas historiadas que hicieron famosos los alfares de Urbino para superar y eclipsar el presente de su cuñado. Estas cartas nos ayudan muy bien a entender el complejo mecanismo de los presentes diplomáticos para obtener favores políticos o agilizar negociaciones. El que el personaje a cumplimentar pidiese abiertamente sus deseos, en vez de estar adivinando sus preferencias, era interpretado como un gran signo de confianza y de favor. También, al igual que ocurría a los Farnesio con las miniaturas de Clovio, estas cerámicas, útiles incluso como candelabros y que serían más estimadas que si fuesen de plata con mucho menor coste económico, serían admiradas por toda la corte e, incluso, por el propio rey, redundando en aumentar el prestigio del duque de Urbino ante los ojos del monarca y sus ministros más próximos en detrimento de los otros príncipes italianos.

Posiblemente, Ottavio Farnesio se valdría de la ayuda de su hermana, Vittoria Farnesio, para conseguir esta *credenza*, quizá ignorante de las intenciones de su cuñado, situado en una posición mucho más favorable para satisfacer a la corte española de las afamadas cerámicas de Urbino. La vajilla de Faenza llegará a Parma en mayo de 1560 <sup>184</sup>, aunque la de Urbino se retrasará aún

<sup>183</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 17 de junio de 1559, 183, fol. 116v:

*“Al s.r rigomez feci la med[esim].a fede? de la servitù del conde verso S.S. Ill.ma (...) di mand[roto] quelle cose co'vasi co' tanta gentilezza rispetto e confidenza e sigurta che merita che V.E. vi facci mettere in ogni studio per bene sodisfarlene. Credo che ella gli farà fare le credenze gra[n]di e copiose e bellis[sim].e fatte con ogni diligenza e no' havra altra fatica se no' ma[n]dare co' li suoi muli le casse fin à genoa come le scriverò poi. attendasi pure in q.to mezzo à lavorare et a sollecitare et ordinare bene come ella suele ogni cosa per p[roto] per la sua providenza et che li maestri mettino mano et buoni disegni. che co' poca spesa V.E. farà un prese[n]te gratis[sim].o che sarà lodatis.o se[m]pre di lui. sono sig.ri principali vedono intendono lodano e considerano, si darà nome a Urb[in].o anco in L.do lavoro in per arte in qua. E se bene il D[u].ca ott[avi].o [Farnesio] gli ha promesso di quelli bianchi di faenza 50 so che V.E. in quelli ancora lo passerà in ogni cosa co' li suoi d'Urb.o”*

<sup>184</sup> Minuta del duque de Parma a Giandomenico Dell'Orsa, 22 de mayo 1560, ASN, 1887:

*“Sono gia arrivati qui li [fa] vasi di Faenza per il S.r Ruigomes et ancora che gli altri che si fanno far ad Urbino non si[a]no finiti ho pero dato ordine che questi si mandino adesso à Genova in mano del s.r Amb.re di S.M. il q<sup>al</sup> per q[uest]to mi ha scritto che [ne] pigliara cura d'inviargli in spagna con qualche bona occasione”*.

más <sup>185</sup>. En julio de este año se paga al mulatero que lleva las cajas hasta Génova <sup>186</sup> de allí se conducirían hasta España <sup>187</sup>, vía que también utilizarán los agentes del duque de Urbino para enviar las suyas en diez cajas por estas mismas fechas <sup>188</sup>. El duque de Urbino, quizá ante la imposibilidad de realizar en

<sup>185</sup> All'Ardinghello (sin fecha, pero en el mismo folio otra minuta fechada en Parma el 28 de junio de 1560), ASN, 1887:

*“Io non mi scordo deli vasi di terra per. il S.r Ruigomez, et credendo di poter mandar in un tempo medº quelli che sono fatti a Faenza, et gli altri che si fano fare ad Urbino, son certificato che li detti di Urbino non si potran'o haver prima che fra dui ó tre mesi havendo dato ordine che si facci q'che cosa bella et fuor del ord[inari].o onde mi son risoluto mandar questi di Faenza che sono qui gia molti di fa, A Genova, dove ci saranno fra otto ó X di et si faran'o consegnar al Amb.or Figueroa [Gómez Suárez de Figueroa]”.*

<sup>186</sup> Véase, por ejemplo, C. ACIDINI LUCHINAT: *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Roma-Milán 1998, I, p. 79.

<sup>187</sup> La vajilla de Urbino no había llegado aún a su destinatario en enero del año siguiente. Ottavio Farnesio a Dell'Orsa y Ardinghello, 13 de enero de 1561, ASPr, Carteggio Farnesiano Interno, busta 34, fol. 28:

*“Resto maravigliato che S.r Ruigomes non solo non habbia [tachado: ancora] riceuti li vasi di Terra di Faenza, ma molto piu che non habbia hauto aviso per quel che voi mi scrivete che sieno stati consegnati in Genova perche innanzi [la partita mia] che io partissi d'Italia per Fiandra io gli feci inviare al Amb.or al qual se n'hebbe anco risp[ost].a. Gli altri vasi [che si] d'urbino non si sono anco inviati perche [si son fatti con piu diligenza ma non] demandano piu manifattura et per l'indisposition de la S.ra Duchessa mia sorella che n'havea il carico non sono ancor finiti, ma spero che si haverano presto, et non mancaro di fargli sollicitar et di scriver anco al Amb.or per conto di quelli de faenza accio che gli [vogli] mandi quanto prima”.*

<sup>188</sup> Minuta del duque de Urbino a destinatario desconocido, 315, fol. 1140:

*“Ill.e S.re/ Havendo io saputo che Il S.r Pp.e Ruigomez, si saria soddisfatta assai di havere una credenza de vasi historiati che si fanno in questi paesi, e desiderando anch'io molto di fare a S.S. Ill.ma qualche dimostratione del buon animo che le porto, ne ho fatta fare una in Urbino con quella dilig[enz].a che si è possuta maggiore, e hora la invio in corte con il portatore di questa in dieci Casse, e perche so che V.S. pui facilmente fargli havere buono ricapito, confidando molto nela cortesia sua, e nel buon animo che mi trovo io di far piacere a lei, ho voluto che il detto mio mandato, con i vasi sopradetti, se ne venga a trovare v.s., la quale prego di cuore, a contentarsi di dargli tale indirizzo, che ne per viaggio, ne altrove, gli possa avvenire sinistro alcuno, con che [tachado: mi] verrà ad obligarme per sempre, e perche ne ho ragionato anco con ms Girolamo Serra, desidero che tutto gli creda come a me stesso...”.*

Posiblemente se trate de algún personaje en Génova como Marco Centurión.

tan poco tiempo dos vajillas, una blanca de Faenza y otra historiada y sabiendo que su cuñado va a enviar una blanca, se decanta por la polícroma. Dos juegos llegan finalmente, gracias a la diligencia de Marco Centurione pero, seguramente debido a la premura, uno está muy mal embalado, como se queja amargamente Paolo Mario <sup>189</sup>. La mención al genovés, lugarteniente de Andrea Doria, hace pensar que estas cerámicas desembarcan en algún puerto del Mediterráneo, posiblemente en Alicante, en las galeras que venían desde Génova. Para traerlas a la corte sin sufrir daños, era necesaria una “cédula de paso” cuya tramitación ocasionaría que Éboli esperase más de lo deseado <sup>190</sup>.

Para allanar el camino en la corte, los Farnesio continúan su práctica de obsequiar a varios cortesanos españoles con costosísimos regalos. Todavía en enero de 1561 Éboli no había recibido la vajilla de Faenza y la complicada elaboración de la que hacía en Urbino Raffaello Ciarlra impide que se le mande por el momento. Esta vajilla no será pagada hasta abril de 1561 <sup>191</sup> y llegará a Alicante sólo en mayo <sup>192</sup> de ese año. El duque de Urbino y sus agentes también

<sup>189</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, 13 de junio de 1560, 183, fol. 296:

*“Il s.r Marco centurione mi ha portato [cifra] co’ tanta cortesia che habbiamo ad essergli molto ubligato; sape[n]do che vi ha havuto molto fastidio, et è maraviglia che una no[n] si sia spezzata in molti pezzi, no’ have[n]do atorno pure una cop[er]ta di tela no’ che di paglia come si fa à fiaschi, che se bene V.E. la dovette mandare in molta fretta, no’ so come quelli che l’hano havute in mano ta’to te[m]po p[er] ma[n]darla tanto lontano e con tanto inco[m]modo no’ se siano mai risoluti di fare fargli una cop[er]ta. onde si è storta io hora gli la faccio fare, et indrizzare. L’altra, è molto bella/ [fol. 296v:] e bene finita. io no’ ho havuta mai l[ette]re del falcucci, ne p[er] scusa ne p[er] altro, ne faré il meglio che potrò”.*

<sup>190</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Toledo, día de carnaval de 1561, 183, fol. 576v:

*“ce velle di rigomez ancora mi abrucia che si sia usata tanta tardità in cosa così fatta che da se stesso mostrò di desirare tanto dima[n]da[n]dola alla libera che dovevamo havergliene molta ubligatione estretta di farle et inviarle; Hora le dico di più che egli fece fare una patente del Re et una del ufficio del inquisitione, che comandono che q[ua]n[do] arrivarrano alcune casse o arche co[n] pate[n]te di V.E. a quelli porti o passi le lascino venire qui, senza guardarvi dentro e Le invio La ove si invecchieran’o”.*

<sup>191</sup> Véase C. RAVANELLI GUIDOTTI: “Maioliche farnesiane e credenze con l’arme del S. Card.le”, en R. LUZI y C. RAVANELLI GUIDOTTI (eds.): *Nel Segno del Giglio. Ceramiche per i Farnese*, Viterbo 1993, pp. 66-69.

<sup>192</sup> Giovan Domenico Dell’Orsa al duque de Parma, Toledo, último de abril de 1561, ASN, 262, fol. 585v:

se ven obstaculizados por dificultades similares para hacer llegar su vajilla de aparato a España. Una carta de Paolo Mario <sup>193</sup>, aún en España, a un funcionario desconocido de la corte de Urbino, ya en 1562, parece aceptar las disculpas que se le han enviado desde Urbino para justificar la tardanza en la llegada de la vajilla, que creemos para Éboli y no para Felipe II, como hasta ahora <sup>194</sup> se ha

---

*“Piacia a Dio che i vasi di terra d’Urbino habbino miglior sorte circa l’comparer presto di quel con año la [il] quelli di Faenza, de quali pochi giorni sono non se haveva mem[ori].a alcuna pur ho mandato hora a [Juan] escovedo secr[etari].o del s.r Principe per intendere se c’e ne aviso; se si torna p[rim].a ch’io manda q.a V.E. saprà se v’e ne nova”.*

*Ídem*, Toledo, 3 de mayo de 1561, fol. 579v:

*“Ho detto al s.or Principe d’evoli delle dieci casse di terra d’Urbino che V.E. ha inviato a Genova al Figueroa che l’havuto cariss.o et m’ha detto ch’io le ne baccia la mano per sua parte come fa, soggiunsi che la quartana le fece venir all’hora quella voglia, io le replicai che per molta prescia che si sia fatta a quei M[ast].ri che non è stato poss[ibi].le haver la p[rim].a ma che v.e. che l’ha voluto veder tutta ne rimasta soddisfatta et che credo che s. s.a Ill.ma med[esimamen].te restara soddisfatta, il che sarà ricompensata della tardanza, quanto ai vasi di Faenza S. S.a Ill.ma dice che non gliene fu mai dato aviso, et havendolo certificato che già sono pui di sei mesi che furono consignati al detto Imb.re si è maravigliato di non haverne hauto nova. VE comanda che si ritrovino et ne facci dar aviso aparte che possa mostrarlo facendo sollicitar che questi venghino q[uan]to p[rim].a et la sup[pli].co comandar che si tenghi mem[ori].a del formagio per il S.r Principe...”.*

*Ídem*, Toledo, 18 de mayo de 1561, fol. 593v: “esto R. al qual portai hieri l[ette]re di Genova di vasi...” y fol. 594:

*“Il Maggiordomo del S.r Principe d’evoli mi disse q[uest].a mattina che d’Alicantara [Alicante] era venuta l[ette]ra a S.S. Ill.ma che le dava aviso ch’era capitata la nave, che portava otto casse di vasi di Terra, et che subito ha ispedito, non so come ne siano capitate otto casse, et non dieci, ma come si sia S.S.Ill.ma già sa che V.E. l’haveva fatto consignare in Genova”.*

En las Notas de Giovan Battista Pico, ASPr, Raccolta di Manoscritti, 24, fol. 21v: “A dì detto [22 de marzo de 1561] si sono inviati a Genova al ambasciatore i vasi d’Urbino per mandar in Spagna”.

<sup>193</sup> Publicada por G. CAMPORI: *Maiolica e porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Pesaro 1879, pp. 111-112. En una carta muy deteriorada de Paolo Mario al duque de Urbino, Madrid, ¿agosto 1561?, 183, fol. 619, se refiere a los “vasari di Urbino”.

<sup>194</sup> Véanse los estudios sobre este particular recogidos en el catálogo P. DAL POGGETTO (ed.): *I Della Rovere...*, op. cit., con amplia bibliografía precedente.

interpretado. Una carta de 1564<sup>195</sup>, aunque algo alejada en el tiempo, nos aporta importantes datos sobre la vajilla blanca regalo de los Farnesio que parece que nunca llegó a manos de Éboli, quizá debido a los temibles aduaneros de los “puertos secos” españoles. En una comida el príncipe de Éboli comenta al marqués de Pescara el aprecio que siente hacia la vajilla historiada que le regaló el duque de Urbino, aunque hubiese preferido que fuese blanca. A través de su maestro de casa averiguan que no posee ningún vaso blanco de Faenza regalo del duque Ottavio, por lo que se estima que el duque de Urbino debe satisfacer con una *credenza* blanca a Éboli. También en esta carta encontramos repercusión del impacto que producían estos regalos en sus destinatarios. Hay que aclarar que estas vajillas de lujo no eran piezas de uso cotidiano sino de aparato<sup>196</sup>, esto es, para exponerlas y admirarlas en sus armarios ante las personas que su

<sup>195</sup> Conde Antonio Stati al duque de Urbino, Madrid, 21 de septiembre de 1564, 183, fol. 1065:

*“La cosa de vasi passa di questa maniera. Che'l Prin: Ruigomez havendo una matina a disinar seco il Mar[che].se di Pescara [Francesco Ferdinando d'Avalos, hasta 1563 gobernador de Milán] le disse che teneva molto cara quella credenza donatele dall'E.V. ma che più cara le sarebbe quando fosse stata bianca. Il Mar:.se referi questo all'Amb:.re di Mantoa al quale fu confermato il medesimo dal Ms.o di casa del Prin: Ho poi ultimamente seco[n]do la comissione di V.E. procurato d'intendere se in efetto Ruigomez fose per sodisfarsi assai d'una di queste bianche, e se è vero che'l Duca di Parma l'habbia donati vasi di Faenza: Et così ho fatto che l'Amb:.re ha saputo dal sudetto m[ae]s[tr]o di casa, Che dovendo Ruigomez/ [fol. 1065v:] mutarsi d'alloggiam[en]to, e maneggiando detta crede[n]za con le sue mani, torno a dir di nuovo che molto più le piacerebbe bia[n]ca, dicendole poi il ms° di casa che si S.E. havesse voluto egli havria fatto di modo, che ne verrebbe compiaciuto, rispose a questo no e questo no, dice ancora il medesimo non esser vero ch'l Duca l'habbia donato credenza, e che sa al meno questo, che in casa sua non sono vasi di quella sorte”.*

En esta misma carta se consulta si debe visitar al príncipe de Parma, enfermo en aquellos momentos, de parte de la duquesa de Urbino.

<sup>196</sup> Cuando años después el duque de Urbino, ya Francesco María II, envíe una vajilla a los duques de Baviera, su agente le informará de que muchos vasos grandes se han roto durante el viaje, pero que se podrán arreglar, ya que no son piezas de uso. Minucci al duque de Urbino, Munich, 9 de septiembre de 1586, 252 (II), fol. 620:

*“Se ben hanno patito molto piu danno nel camino, che non avvenne nella prima condotta, in spetie i vasso maggiori, che sono restati male trattati ma poiche non hanno à servire per altro che per vista, si truova facil modo di rimediarvi (...) la forma et l'arte è piacciuta straordinariamente a questi Principi”.*

proprietario desease. El propio Éboli es quien manipula la vajilla al mudarse de aposento y, cuando en 1571, recibe otras dos vajillas, última producción de Orazio Fontana, quien fallece ese año, se encargará de colocarlas con sus propias manos, junto a su esposa, en unos armarios en los que ya estaba la primera vajilla de 1561-1562<sup>197</sup>. Otro que desearía otra vajilla será el secretario Vargas y la princesa de Éboli<sup>198</sup> estima tanto estas piezas que pide al embajador de Urbino

<sup>197</sup> Duque de Urbino a Ruy Gómez de Silva, 6 de abril de 1570, 280, fol. 346. Maschi al duque de Urbino, Madrid, último de junio de 1571, 184, fol. 453:

*“È capitato Arauz due di fa senza portarmi lettere alcuna di V.E. dice che hà condotto in Alicante le due credenze salve, mà che senza cavar’ di quà un passaporto non si potrà condurle più/ [v:] innanzi, se no’ si vuol pagare altissimi Datii, oltra l’inco’modo et pericolo del romperle. Io attendo addresso à questo, e l’rima’dero poi subito per esse”;*

*Ídem*, 7 de septiembre de 1571, fol. 461:

*“Tornò Arauz di Alicante con le due credenze di vasi, havendo certo usato tutta dilligenza possibile in condurle salve, se ben’ neccessariam.te gl’è convenuto spe’der piu di quel che si divisò là, come esso mostrerà per li suoi conti. La sua alla S.ra Principessa d’Evoli si è presentata in nome di V.E. che le è stata infinitamente cara, et il giorno propio che l’hebbe, essa med.ma di man sua, el il Principe insieme la riposero in certi Armarii co’l l’altra prima che V.E. mandò, che fanno belliss.o vedere, perche stanno à punto à vista di ogn’uno. Ci è un mal solo che questa bella arte di Mastro Horatio [Fontana] darà qualche altra briga, e spesa d’avvantaggio perche/ [v:] de gl’altri se m’invaghiranno, et no’ come si potrà fuggire di non dargli sempre da fare. Io no’ posso al manco lassare di rifferir’ addresso all’Ecc.a Vra quel che mi estato ricercato, et è che havendo appostato di trouvar il S.ro Vargas co’l Principe Ruigomez per trattar con tutti due sopra le cose di Napoli, doppo essersi detto quanto occorreva in questa materia Il Principe mi si voltò, dimanada’domi se mi pareva che le sue gioie si fussero collocate bene, et mi mostrava gl’Armarii apperti dov’erano i vasi. Io videndo risposi che S.E. gl’honorava piu di quel che potevano meritar gioie di Terra, se ben rispetto alla volontà con che si mandavano era ragione che si stimassero molto, entrò all’hora il S.ro Vargas, et mi disse, Queste gioie son tanto vaghe, e tanto pretiose che io moro di voglia che S. Ecc’ ne faccia mercede à me ancora di qualche parte. Et no’ le merito forsi manco del S.r Ruigomez, perche non son manco s[er]vitor à S. Ecc’ di lui, et ho’ una casa che merita di esserne adornata quanto questa, Scrivalo à S. Ecc’ da mia parte che io no’ho’ardire di farlo, have’dole cosi poco s[er]vito. L’Ecc.a Vra ha mo inteso il desid.o del S.r Vargas, et se ella no’ e rissoluta di non entrar piu in queste brighe, à me pare veramente che questa cortesia insieme con l’altre sarà molto à proposito impiegata”.*

<sup>198</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de septiembre 1571, 184, fol. 472v:

*“La S.ra Principessa d’Evoli mi hà ricercato instantemente à scriver/ [fol. 473:] all’Ecc.a Vra che desideraria per molta gratia uno di quei Maestri dello stato che lavorano*



que se envíe un maestro a España para producirlas en la Península en un lugar suyo, quizá Pastrana. Estos testimonios explican el interés de Ottavio Farnesio y sus agentes en España para hacer llegar una vajilla de Faenza para agradar al príncipe de Éboli y su desesperación cuando ésta se perdió entre Génova y Madrid.

## RELOJES

Aparte de las vajillas, uno de los objetos más apreciados en la corte eran los relojes <sup>199</sup>. El propio Felipe II <sup>200</sup> llevaba uno al cuello pendiente de un cordón cuando iba de camino. Cuando el príncipe de Urbino estuvo en España, parece que promete uno al secretario Gabriel de Zayas que estuvo el resto de su vida reclamándolo. Prueba de su interés es que, por esos mismos años, encarga al embajador español en Francia <sup>201</sup> un pequeño reloj que suene cada hora para que no haya necesidad de sacarlo. En 1570 <sup>202</sup> se refieren a él las cartas de Bernardino Maschi, a quien se lo recuerda aprovechando que va a escribir al príncipe para felicitarle por su matrimonio. El embajador aconseja, desde este

---

*di questi vasi, acciò che se ne venisse quà per fermarsi, et lavora' qualche Mese in un luogo suo. L'apparecchio della creta, et del resto si havrà qui per quanto ella dice, à sufficienza. Di altra particolarità no' si è lassata inte'der con meco. L'Ecc' Vra si degnarà di comandare la volontà sua, et che in ogni caso sia risposto à me q.alche cosa acciò che si veda che no' ho mancato di scriverne".*

Ana de Mendoza al duque de Urbino, Madrid, 30 de agosto de 1571, 182, fol. 465.

<sup>199</sup> Un panorama lo ofrece A. ARANDA HUETE: "El reloj, símbolo de poder social en la Europa humanista", en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, XIII Jornadas de Historia del Arte del CSIC, Madrid 2008, pp. 153-158.

<sup>200</sup> AGP, Administrativa, Cuentas Particulares, leg. 5223, 1567.

<sup>201</sup> Véase *Don Francés de Álava y Beamonte: correspondencia inédita de Felipe II con su embajador en París (1564-1570)*, San Sebastián 1991, pp. 138, 315, 323 y 395.

<sup>202</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 6 de enero de 1570, 184, fol. 192v:

*"Non so' se VE promettesse Horologio alcuno al secret[ari].o Zayas, ma trovandomi io l'altr'hieri seco, egli mi dimandò quandogli haverci dato nuova del felice casame'to di V. E. Et poi mi prego à volerle scrivere che egli non intendeva di p[er]dere altrime'te il suo horologio. Ella si degnarà modi coma'dare quanto le parerà convenie'te che si faccia".*

primer momento, que se le envie, ya que se ganará a un ministro principal<sup>203</sup>. No obstante, se le responde desde Urbino que procure no hablar del tema con la esperanza de que olvide este regalo<sup>204</sup>. En 1572<sup>205</sup> continúa insistiendo en la conveniencia de enviárselo para agilizar los negocios en la corte. En 1577<sup>206</sup> asegura que pagaría con su vida uno de los relojes de Pietro Griffi y cuenta cómo procura poco a poco ganarse su confianza con algunas “*bagatelle*” como vidrios venecianos. En 1578, quizá defraudado por las esperanzas que le da el

<sup>203</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 2 de julio de 1570, 184, fol. 262:

*“Il secret[ari]o Zayas aspetta il suo orologio co’ gran desid.o et brava dicendo che VE gliel promisse, et chel vuole ancor che ne dovesse scriver’ a lei med.mo. Non potrà certo se no’ giovare questo segno di cortesia a questo Min.ro che pur è di autorità”.*

<sup>204</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 29 de diciembre 1570, fol. 381v:

*“Il S.or Don Diego [de Córdoba] aspetta con estremo desid.o il p[rese]nte che VE gl’ha promesso, et dice che no’ vuol’ aiutar a procurar la licenza de cavalli fin che no’ gli si manda: Io quanto à me misi in silentio co’l S.or Zayas la cosa del Horol.o come V.E. mi coma’do, ma egli no’ se n’è già scordato; due altre volte me ne hà dima’dato doppoi, parla’dome ne in modo che sel tiene come in casa, et ultimam.te mi disse q.te formali parole, yo me preciaré mas de tener un reloj de pesaro por mano de tan buen principe que si me diesen una ciudad. Io ho scusato la dilat[ion]e con diverse cause, ma in effetto mi par che conv’e ga darglielo in ogni modo, quando anco il S.r Duca ecc.mo havesse à privarsi d’uno dei suoi, ò / [fol. 382:] n’havesse à restar’ senza quale uno di quelli a chi VE l’ha promesso, perche mette assai piu conto impiegnarlo di quà, e’l servitio di V.Ecc. potria facilmente conoscerlo un di, se ella giudica pure altrim[en].te et coma’da ch’io disganni lo farò, ma egli ne ha un gran desiderio”.*

<sup>205</sup> Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 5 de enero de 1572, 184, fol. 527v, aparte de aconsejarle que se gane a Pérez,

*“ne vorrei che V.Ecc’lassasse di far gratia a Zayas di quell’horologio che desidera tanto: sono bagatelle che obbligano i ministri i quali maneggiano l’intenzione del Principe, et può nascer’ occasione che si vorria haverli guadagnati co’una città – Conceda V.Ecc’alla mia debbita s[er]vitù lo scriverle cosi liber.te”.*

También le recuerda que don Gabriel de Zapata, favorito del cardenal, espera sus telillas.

<sup>206</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 1 de enero de 1578, 184, fol. 1152v:

*“Pagarei ben molto sangue haver’ hora [un’horologio di quei di mro piero] y che costui [a desiderato tanto] et se che gli [fu anco promesso] una volta ma non ci vedo rimedio. G’ho procurato qui alcuni [pochi vetri di Ven[ec].a che] egli andava cercando et con [simili bagatelle] poiche [non posso con maggior cose]”.*

Presenta a Zayas como cercano al duque de Alba y contrario a Pérez.

duque de Urbino, Zayas se dirige al embajador español en el Imperio, para que le consiga un reloj de aquella procedencia<sup>207</sup>. Diez años después, envía un paquete con un billete y le dice en broma que merecía el reloj del maestro de Pesaro. Ante esta insinuación y, dado el servicio de las confidencias del secretario, Maschi suplica encarecidamente que se le autorice a entregarle un reloj dorado y liso ya hecho de llevar al cuello de los ocho que le llegaron últimamente<sup>208</sup>. En 1592<sup>209</sup> continúa, empleando el sentido del humor, reclamando el reloj que le fue prometido en tiempos del duque Guidobaldo y él no ha encontrado ninguno bueno con el que satisfacerle. No es hasta 1593 cuando el duque de Urbino decide mandar, junto a otros regalos para la familia real, un reloj para Zayas<sup>210</sup>. Ha costado mucho adecuarlo a la moda española y sólo queda en el taller el hijo menor de Griffio. Desgraciadamente, cuando este reloj llega a Alicante, Zayas ya no trata negocios y está con poca esperanza de vida<sup>211</sup>, por lo que se decide

<sup>207</sup> Juan de Borja a G. de Zayas, Praga, 14 de mayo de 1579, AGS, Estado, leg. 685:

“Un Relox pequeño va dentro de la caxa en una bolsa negra por ser de buen maestro y havermele dado la Emperatriz [María de Austria] le embio a vm...”.

<sup>208</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 4 de febrero de 1589, 276-I, fol. 504. Estos relojes que se recibieron últimamente, junto a los regalos para la familia real, eran para don Diego de Córdoba, Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 15 de julio de 1588, 287, fol. 392; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., pp. 160-1, CCIX.

<sup>209</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de febrero de 1592, 186, ff. 14 y 18-19:

“Può ben'esser gh'habbi egli havuto qualche disegno di ricordarmi, com'altre volte ha fatto mezzo da burla, et mezzo da dovero, un horologio piccolo che dice che gli fu promesso fino in t[em]po del s.r Duca di fel. mem.a et si come ne fussi trovato qualch'uno di là buono, già glie l'havrei dato per s[ervi]tio di V.A. che io per me no'ho' che far niente seco”.

<sup>210</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 18 de febrero de 1593, 191, fol. 140v:

“Mandiamo di più un'Horologio per il sec.rio Zaias, al q.ale se è stato attorno un pezzo, et mass'per ridurlo al modo che si costuma in Spagna (...) Ne ci scordamo di fār' far' anco delle Mostre schiette, come scrivesti desiderare, ma in effetto si patisce hora assai di queste cose per la morte del vecchio Horoggiero et anco del suo fig.lo magg.re che attendeva alla bottega, et con quaeist'altro figlio che vive, si pena grandem.te per cavarle qualche cosa buona di mano, et forsi che mai ciò si farà, perche se non reusciran'o come bisogna, di man'nra non hanno da scappare...”.

<sup>211</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 24 de abril de 1593, 184, fol. 579 y 186, fol. 279:

“m'è parso avvisarla, per dirle però insieme, che si farà subb.o dar'ord.e in Alicante, che no' sia apperta la cassa che viene per via de'Capponi. Dell'arrivo della Nave o Galeone che la

esperar a como evoluciona antes de dárselo. El duque ordena que se entregue el reloj a otra persona que pueda ser más útil para su servicio<sup>212</sup> si Zayas va empeorando<sup>213</sup>. Tras el fallecimiento del secretario, el reloj es pretendido por Francisco de Idiáquez y por Martín de Gante<sup>214</sup>, un oficial de Zayas.

Otro a los que Maschi aconseja gratificar con “*picciola dimostra.ne d’amore*”<sup>215</sup> sería fray Hernando del Castillo, dominico cercano a Felipe II, al que aconseja en 1578 enviar un reloj de Piero Griffio por la vía de Génova.

---

*porta, no' c'è fin qui nuova. È anco bene che V.A. sappia che la persona alla qual si dovea dar' l'horologio, è in così mal termine di salute, che ogni di si teme della sua vita, et no' tratta quasi più negotii, onde io vo pensa'do di aspettar' nuova comis[roto] da VA in caso di morte, ò di sanità che potesse succedergli, e se potesse parerle bene che l'horologion [roto] à chi dimandò la mostra, o a qualche [roto]”.*

Zayas fallece el 13 de julio de 1593.

<sup>212</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 26 de junio de 1593, 191, fol. 193:

*“et q[ua]nto all'horologio che con esse va/ [fol. 193v:] per il sec.rio Zaias, essendo esso nel termine che dite, di che ci rincresce molto, potrete far' quel tanto, che per maggior nro ser[vici].o conoscerete esser a proposito”.*

<sup>213</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de julio de 1593, 186, fol. 307.

<sup>214</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de julio de 1593, 186, fol. 313:

*“È morto il sec.rio Zayas, et s'è avanzato l'horologio, che gli si dovea fare. Il sec.rio Fran.co Id.º pretende di subintrar in suo luogo, et ben lo merita. Prettendolo anco il sec.rio Martin de Gante, honorato Min.ro anch'esso, et amor.li di V.A. tutti due. Il pº ha s[er]vito più, et per esser sec.rio di stato, è in magg.re stima, ma no' so' se gli si vorrà lasciar tanta carica, potria forsi esser che la ripartissero tra lor due. V'è anco un p[ri]m.o uffic.le di Zayas che n'aspira, et qualche altro insieme; ma tocchi à chi si voglia, quando V.A. no' volessi disporre dell'horologio nel Caval.re/ [fol. 320v:] che le scrissi [don Pedro de Guzmán], veda se comanda che se ne faccia una nuova carezza à chi sarà dichiarato sec.rio d'Italia, per che se n'havrà bisogno ogni di, et no' seria male obbligarlo co' questa dimostra.ne poi ch'ella è quà, et V.A. havea già fatta ordinar' la mostra per quell'altro, n'aspetterò suo ord.e perche l'indugio non noce”.*

<sup>215</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 20 de mayo de 1578, 184, fols. 1193–1194:

*“Vorrei finalm.te dargli un'horologio di quei di M.ro Pietro che gli sarebbe cariss.o et sup.co V.E. à farmene gratia col p[ri]m.o corr.ro fidato per via di Roma, o co'qualche galera che dovrà venir presto in Spagna, et facci V. Ecc.a comandar' che il costo d'esso si lievi alle provis.[io]ni che si degna darmi per questo luogo...”.*

También es apropiado un “*giumento*”. Así hacen todos los que negocian y de poco se puede obtener mucho beneficio. El que el duque rechaza esta vía, daña la negociación. Zayas es ya

Otro destinatario de relojes de Urbino, sería don Diego de Córdoba, a quien en 1581 se encamina un reloj con el príncipe Doria <sup>216</sup>. Éste no se lo agradece por el problema de la pragmática de los títulos <sup>217</sup>, ya que no sabe como dirigirse al duque. Finalmente responde en 1582 <sup>218</sup>, agradeciéndole el reloj recibido, aunque desea que tenga más horas. Esta noticia entristece al duque, quien busca cómo satisfacerle <sup>219</sup> encargando otro reloj con veinte o veinticuatro horas, aunque no los considera tan buenos. Este nuevo reloj está terminado el 9 de abril de 1584, cuando se manda al embajador español en Roma, don Enrique

---

amigo suyo. *Ídem*, 8 de abril de 1578, 184, fol. 1181r-v, cuenta cómo se va ganando a este fraile, muy cercano, también, al marqués de los Vélez. En la carta del 17 de marzo de 1579, 184, fol. 1251, sus desvelos dan el resultado deseado y el fraile le da noticias de la corte.

<sup>216</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 31 de mayo de 1582, 190, fol. 352v:

*“Non habbiamo mai saputo se capitò in man’ di don Diego di Cordova un’horolog.o che sin’ dell’anno passato gli mandammo per via del Prin[cip].e Doria. Di questo ci aviserete”.*

<sup>217</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de junio de 1582, 185, fol. 269:

*“Don Diego di Cord[ob].a hebbe l’horologio, e no’ scrive a V. Alt credo per no’ saper rissolversi co’ che Titoli, A me neanche ha risposto”.*

*Ídem*, 1 de octubre de 1582, 185, fol. 296, aún no ha respondido al duque, ya que murió su mujer Ana María. Este problema de los títulos era tan estricto que personajes cortesanos como Agustín Profit, el calabrés, al que conoció el duque en Madrid, resultaría encarcelado por haber tratado de “Sria” a la hermana del conde de Chinchón, que era dama (*Ídem*, 10 de enero de 1587, 185, fol. 695).

<sup>218</sup> Diego de Córdoba al duque de Urbino, Lisboa, 6 de diciembre de 1582, 253, fol. 345v, califica el reloj que recibió por Giovanni Andrea Doria:

*“el mejor que sea visto solo tiene malo no ser de XXIII oras tiene diez y nueve y si no fuera para mi el pedir tan pesada cosa suplicara a V. ex.a mandara haçer uno que tuviera XXIII o XXVI”.*

<sup>219</sup> Duque de Urbino a Diego de Córdoba, Pesaro, 7 de febrero de 1583, 285, fol. 274v:

*“Che non habbia sodisf.o a VS l’horologio che ne mesi passati le mandai, me ne duole sino all’anima, et sub.o ch’io hebbi q.ta sua Ira, ne ordinai uno che spero che sia per manco male sodisfarla, ma per esser il m.ro vecchio, et poco sano, ne volen’io ch’altri vi metta le mani, bisogna non haver fretta, et quanto alle 24 o 26 hore che VS. si compiace ch’abbia da durare, così sara per farse, ma l’averto però che l’isperenza da me molte volte fatta, m’havea fatto risolvere à non voler che durassero tanto, perche non son veram.te tanto buone, ma di ciò sarà il danno di lei, poiche non devo io farne altro che sforzarmi di servirla secondo il suo gusto”.*

de Guzmán <sup>220</sup>. Desgraciadamente, la pieza sufre durante el viaje y es necesario repararla de nuevo en Italia <sup>221</sup>, ya que en España no hay, a juicio del embajador, ningún relojero competente. El duque lo prueba personalmente tras su arreglo y lo vuelve a remitir a la corte a finales de 1584 <sup>222</sup>. Componer este reloj ha costado casi más que mandarlo hacer de nuevo, como se queja amargamente el duque <sup>223</sup>.

<sup>220</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 9 de abril de 1584, 285, fol. 645:

*“L’horologio che tanti mesi sono, noi ordinamo per il S.r Don Diego di Cordova e fornito et mandiamol hoggi à Roma, acciò sia consignato al corriero ch’e vicino a partire per cotesta volta, operan’ che gli sia fatto commandar dal S.r Amb.r cath.o [conde de Olivares], che se ne pigli diligente cura et pensiero. Arrivato che sia, lo p[rese]nterebbe al s.r D. Diego con l’allig.a nra, scusando la tardanza la qual è proceduta dall’età et lentezza del maestro”.*

<sup>221</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1584, 185, fol. 467:

*“L’horolog.o mandato da V.A. a Don Diego di Cord.a mà capitato p.a in man mia, hà havuto mala Fort.a per colpa no’ di chi se n’è preso cura in Roma, se però giunse salvo anco la, ma del ribaldo corr.ro che lo ha portato qui. La cassetta di legno in che veniva co’ tela incerata è stata fracassata tutta, et molto mal concia quella dell’horolog.o stesso. La campanina rotta in molti pezzi, q.alche Ruota torta, e tutto in somma trattato in modo che no’ puo s[er]vire. N’ho dato subb.o conto à Don Diego, dicendogli se vuol ch’io lo rimandi al med.o Maestro, o lo facci acconciar’ qui, ó se gusta di haverlo così, M’ha risposto che verrà presto/ [fol. 467v:] a Madrid, et se ne risolverà meco. Io l’havrei messo in mano à uno di questi Ministri senza guardar’ à spesa de sorte alc.a, ma no’ c’essendo qui persona che vaglia, m’è parso meglio per no’ desacreditar’ l’horolog.ro di V.A. e il dono med.mo proceder con Don Diego alla libera. Esso dovrà risponder’ à V. Alt co’ questo ord[ina].rio”.*

*Ídem*, Madrid, 21 de junio de 1584, 185, fol. 471:

*“Don Diego di Cord.a il q[u]ale dice che risponderà all’hora anch’esso a V. Alt.a raccomand.da al corr.ro Maggior’ questo dispaccio, col quale rimando l’horologetto, venuto come avvisai tanto maltrattato, che Do’ Diego doppo haverlo tenuto pochi giorni me l’ha reso, perch’io supplichi V. Alt à fargli gra[tia] di co’mandar’ che M.ro med.mo che l’ha fatto, l’acconci, no’ s’essendo truovata qui persona à chi sia bastato l’aio di porci (vi?) mano”.*

<sup>222</sup> Duque de Urbino a Diego de Córdoba, Pesaro, 7 de diciembre de 1584, 285, fol. 971:

*“Non ho voluto scriver’ a vs se nell’istesso tempo no’ le rimandavo anco l’horol.o che così mal conditionato le capitò in mano, hora gli ho invio tale quale è, et se ne restara servita, ne sentirò somma contentezza, ma quando altrim.ti fosse, la no’ si maravigli, poiche dificilm.te si è potuto ridurn’ nel termine, quale hora si trova, ma co’tutto ciò, nel tempo, che l’ho tenuto appresso di me per provarlo, è ito molto ben giusto, basta che quale egli si sia lo mando desiderando però che piu tosto che altro riconoschi in lui l’animo mio”.*

<sup>223</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 9 de diciembre de 1584, 285, fol. 976:

Finalmente la obra llega a Madrid algo dañada por el viaje, pero se solucionará fácilmente<sup>224</sup>. Se entregará en Zaragoza siendo muy estimado por su destinatario<sup>225</sup>. En 1588<sup>226</sup> recibirá otro reloj para llevar al cuello que llega con las puntas de las manillas algo torcidas<sup>227</sup>. Dada la inmensa cantidad de relojes amasada por Córdoba, Maschi estima que hubiese sido mejor empleado en el secretario Zayas ó en García de Loaysa, maestro del príncipe. El duque decide que se destine a Diego de Córdoba y desconfía de nuevo de los relojeros que hay en España<sup>228</sup>. Al final, todos estos desvelos darán resultados, ya que Córdoba

---

*“Habbiám’ fatto acconciare l’horol.o dal S.r Don Diego, et mandiamolo con quest’ ordin.o piacerà hora a Dio che venghi ben’ conditionato, et non come l’altra volta fece, che ne verrà quasi più manef.re ad acconciarlo, che farli di nuovo. Di poi ch’è stato acconci[a]to, noi l’habbiamo tenuto tre o quatro giorni in cam.a et ci è riuscito bene. Mandiamo anch’una lettera per esso Don Diego”.*

<sup>224</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de febrero de 1585, 185, fol. 522:

*“L’horolog.o per Do’ Diego [de Cordoba] è giunto salvo, et se pur ci sarà q.alche cosetta disconcertata co’ la lunghezza del viaggio, facilme.te si remediara. Il M.ro delle poste ò di là, o di quà, separa’do le mie lre dalla scatoletta in che l’horologio veniva diretto a Don Diego l’havea co’dannata in 40 r.le di porto, ma fu ventura che n’hebbi notitia, et s’è rimediato l’inco’veniente del far pagar’ questo porto a lui. Porterò meco l’horolog.o et glie lo p[rese]nterò co’le lre di V.A. si come farò all’altro Amico i Tapeti quando capitaranno”.*

Se refiere a las alfombras venecianas para Francisco de Idiáquez.

<sup>225</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Zaragoza, 9 de marzo de 1585, 185, fol. 525v: *“Don D di Cord[ob]a al quale ho consignato il suo horolog.o et ne bacia à V.A. le mani”.*

<sup>226</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 8 de abril de 1588, 287, fol. 493:

*“Rispondiamo alla lra del S.r Don Diego de Cordova, mandandoli anco un’horologio da collo che ci ha dimandato, quale sarà raccomand.o al M.ro delle poste di Roma, accio vengha ben’ conditionato come da noi si desidera”.*

<sup>227</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de mayo de 1588, 185, fol. 817v:

*“L’horolog[i]o per Do’ Diego de Cord[ob]a è capitato ben conditionato et senz’altro manc[at]o credo Io che si haver un poco torte le punte del tempo. Gliel’ho mandato co’ la lra di V.A. per uno suo huomo venuto a posta dall’Esur.le per q.to solo et egli risponde a V.A. la qui alligata p.a che l’habbi havuto. Si satirà ben d’horologi, che n’ha una moltitud da no’ credere, et no’ so s’io mi debba dire che questo per questa causa sola saria stato forse meglio impiegato nel sec.rio. Zayas, che è mill’ anni che si muor di voglia d’havern’uno, ma io no’ mi son mai arischiato di scriverlo a V.A. et molto meglio poi nel S.r Garzia de Loaysa M.ro del Princ’ che cresce ogni di in magg.r auta.on”.*

<sup>228</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 4 de julio de 1588, 287, fol. 369:

enseñará el reloj de cuello al rey <sup>229</sup>. Cuando en 1596 se encaminan unos caballos al príncipe, se regala otro reloj al caballerizo en recompensa por su papel de intermediario <sup>230</sup>. Cuando muere en 1598 se describen abundantes relojes entre sus bienes, muchos de los cuáles provenían del Imperio <sup>231</sup>.

---

*“Noi temiam’ assai che quei Mri d’Horologi à quali voi havrete dato à veder’ quello che ultimam.te vi si è inviato per Don Diego di cordova, non v’habbra fatto nascer’essi quel guastam.to che dete essersi trovato [t: nelle Ruote] bei punti del tempo, pero che noi siamo assai ben’informati, che son di natura da fare simile prodezze, et di questo tanto magg.te? habbiam’ causa d’dubitare quanto che l’Horologio fu se ben’accomodato che non era quasi possibile che patisse nella parte che dite, ne meno in nessun’altra, et però ci sarebbe piaciuto che Don Diego l’havesse ricevuto della med.ma maniera ch’a voi fù inviato, et quanto alla consideration ch’havete fatta che per havern’esso degli altri, sarà stato forse meglio impiegato in qualche dun altro, noi non sappiam’a che fine la ha’ di Don Diego che si havete mandata e in risposta della nra, e se occorra applicargli altro lo farem’un’altra volta”.*

<sup>229</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 15 de julio de 1588, 287, fol. 392; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., pp. 160-161, CCIX: Don Diego será el encargado de entregar los regalos que llegan en esos momentos para la familia real y obtiene favores especiales como que Felipe II lea una carta del duque cuando viajaba en su carroza (B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de abril de 1589, 185, fol. 869r-v).

<sup>230</sup> Duque de Urbino a Diego de Córdoba, Pesaro, 2 de abril de 1596, 294-I, fol. 420:

*“et perche il sensale habbia qualche caparra per la sua diligenza mando co’l med.o [Maschi?] a V.S. una Mostra di quelle, che hora/ [v:] si fanno in questa sua casa, la quale se servisse per mostra, acciò da lei se ne volessero dell’altre, l’havrei sopramodo caro”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de abril de 1596, 294-I, fol. 421; 191, fol. 452: *“vi sarà anco per il med.o un’ scattolino con un’ horologetto, che medesimamente gli consignarete”.*

<sup>231</sup> Diego de Córdoba a Rodolfo II, Monzón, 27 de julio de 1585, Viena, HHStA, SpDK, Karton 10, libro 9, fol. 113:

*“V. M.d me hizo mrd de tres reloxillos tales que como ellos no se [h]a visto cosa. embiame los el conde de Trivulçio por henero de ochenta. Su M.d [Felipe II] dixo que los queria ver y tomome el uno y despues estando en Portugal/fol. 113v: saliendo un dia de la galera aviendosele olvidado el suyo, llamome y preguntome si traya alli los mios que por ser tan paresçidos el uno al otro los llamava yo mis compañonzillos por tener algo dellos y tryalos siempre juntos y dexo servida la verdad arriva el suyo adrede por cogerme uno destos otros, dixe que si, dize prestame el uno, diselo y bueltos de la jornada pedile mi reloj dixo nos lo pedi yo para volveroslo, quedoseme con el y sabe dios lo que lo senti pero como le quiero tanto y mi voluntad no es mia de ser otra que la suya, tuvelo por bien, quedome el otro y creo que corre el peligro que los otros aunque siento pedir mas que dar. supp.co a V. M.d me la haga de alg.o que sea tal que lo codicie por vengarme del y no darselo”.*



Cuando llega el cardenal Granvela a Madrid para presidir el Consejo de Italia, donde se tratarán los principales negocios del ducado, Maschi no escatimará medios para ganárselo <sup>232</sup>. Su poder aumentará a partir de que la corte se traslade a Portugal en 1580 y en 1582, aprovechando de la amistad de un servidor <sup>233</sup> del cardenal, se decide enviarle algún reloj. Este presente sería especialmente apreciado por el prelado quien, desde su juventud reunió una importante colección de relojes con los que se gustaba retratar. Paravicini le entrega una memoria de cómo debía ser el reloj, con sonería para las horas y los cuartos, que se podría acompañar con algún vaso de cristal de roca o similar. En todo caso, si se destinaba a Granvela la manufactura de cristal, el reloj podía servir para don Mateo Vázquez, quien también deseaba otro hacía tiempo. Sin embargo, en esta época el duque se ve en apuros para satisfacer estas peticiones de

<sup>232</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 26 de agosto de 1579, 184, fol. 1287r-v: “*io no'lasciero addietro sorte alc.a d' ossequio per guadagnarmelo*”. Aunque el Marqués del Vasto le había aconsejado que saliese a recibir a Granvela, al final decide esperar a que venga a Madrid desde El Escorial. El 1 de noviembre ya se han entrevistado en Madrid y agradece que no le haya visitado en El Escorial, ya que esto hubiese molestado al rey (fol. 1310). En una carta del 7 de marzo 1580, 185, fol. 58v, da cuenta en cifra de cómo ha ofrecido quinientos ducados a un servidor del cardenal.

<sup>233</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 22 de noviembre de 1582, 185, fol. 312 (dupl. 317-199). Aunque Ottavio Paravicini “virtuoso y discreto” no estaba a su servicio, pasaba mucho tiempo en la mesa y en el coche junto al cardenal, siendo muy apreciado por éste:

“*col Card.le egli m'havea già detto che S. Ill.ma desiderava uno di quelli Horologi et con questa partita dell'ord<sup>o</sup> men'ha mandato di suo ord.rio la mem.a in iscritto. V.A. vede quanto e da desiderare per le cose che ogni di possono occorrere che questo S.re habbia di lei ogni satt[isfatio].ne et che gran venture è il potergliela dare in cose di sì poca importanza. Mi par dunque più che neccess.o che V. A. facci subb.o dar ord.e che gli si truovi questo Horol.o et mi si mandi quanto p.ma ma perche questa è pur poca poca dimost.ne crederei che fusse bene che à S.S. Ill.ma se ne mandassi uno bello anco di quei che suonano i quarti, et l'hore, ó se non questo, qualche cosa curiosa di christallo, o d'altro, et l'horologio/ [v:] s[er]virebbe per Matheo Vazquez che ha havuto sempre gran desiderio d'uno anch'esso. Perdonemi V.A. che io vedo trattarsi tanto del s[er]vitio suo in questo et in simili bagatelle che s'io mi trovassi il modo, et havessi à star quà vorrei ogni anno gratificarne hor'uno, et hor un'altro di questi Min.ri et mi persuaderei di farle un notabile s[er]vitio, ne importerebbe questa spesa in tutto 200 Δ.di l'anno. Al Card.le era assai piaciuto per andar a caccia un cavallo castagno chio tengo, et gliel'ho fatto offerire per il med.mo S.r Ottavio pront.te ma no' l'ha voluto accettare. Un par di belli quartaghi che gli venissero da V.A. forsi accetterebbe*”.

relojes, debiendo recurrir, incluso él mismo, a relojes venecianos y alemanes<sup>234</sup>. El famoso maestro Pietro Griffi es ya muy anciano y está enfermo, aparte de que tarda mucho en concluir sus obras. En 1583 Granvela continúa esperando su reloj<sup>235</sup> y el duque le quiere enviar un reloj de sobremesa. Sin embargo, el embajador duda que lo acepte, ya que no quiso recibir uno que Maschi compró del marqués de Pescara con sonería y que mostraba las horas junto al recorrido del sol y de la luna<sup>236</sup>. Este reloj agilizará los negocios en la corte, como

<sup>234</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 23 de diciembre de 1582, 190, fol. 381v:

*“Habbiám’ veduta la polliza che v’è stata scritta intorno alla qualità dell’horologio che sarebbe per piacer al [cifra] et con la med.ma occs.ne del s.r Ipp.to [va a España] vedremo di mandarne sin’à dui, de quali, se saranno a prop.to, si potrà fare quanto voi ricordate, ma dovete sapere che di questi lavori non se ne posson’ haver’ alla zecca, ma si stentano? Grandem.te et [r]i noi interviene di trouvarcene sempre sfiniti pui de gl’altri, et ciò pur le spese occ.ne che ne ci vengono d’haverne a donare, di maniera che per bisogno nostro siamo forzati a servirci d’horologi todeschi et venetiani, et questo nro m.ro ch’ha tanto boun’ nome, oltre ch’è molto lungho ne lavori suoi, si truova hora tanto vecchio et mal sano, ch’è una pena troppo grande à fargliene fare. Si manderanni i dui, com’è detto, et non sodisfando nesun’dessi [cifra], s’ordinerà anco la mostra che quel gentilh.o suo vi scrive, ma non bisognerà però pensar à molta fretta, Da tener in Tavola, noi ne havressim’uno molto bello et buono, ma e non sapessimo che il [cifra]/ [fol. 382:] non lo manderessimo”.*

También ve imposible mandar *cortaldi*, ya que hay allí más carestía que en España.

<sup>235</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 31 de enero de 1583, 185, fol. 335v:

*“Per amor di Dio no’ si lasci di dar satt[isfatio].ne quanto prima [a Granvela] in materia di [quell’horologio] perche me n’ha fatto parlar’ due altre volte”.*

<sup>236</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de febrero de 1583, 185, fol. 336r-v. Granvela bromea y rie

*“Quanto all’horolog.o per quel S.re io n’ho già scritto á V.A. tutto quel che m’è occorso. Del dover esso accettar’ l’altro Grande da Tavola io no’ m’assicurerei perche glie n’ho voluto donar’uno simile che tengo feriatomi dal S.r Marchese del Vasto, che suona, et mostra l’hore col corso del sole, et della luna, assai bello, et no’ l’ha voluto. Io so che v’è gran carestia d’opere simile perfette, ma per questo n’hanno maggior obbligo quei che le ricevono, et creda V.A. che io no’ le ne havrei dato importunità se no’ astretto da che ella vide, et che a questo mi mosse solo il s[er]vitio suo, col riguardo del quale le scrissi anco dei due cortaldi, ma se no’ se ne trovano, ne si possono senza una spesa accessiva mandar qua/ [fol. 337:] tutto sia per no’ detto”.*

*Ídem*, Madrid, 10 de abril de 1583, 185, fols. 355v-356: *“V. A. sia s[er]vito la sup.co di far sollecitar più che sia poss[ibi].le l’horolog.o del Card.le Granvela perche ne sta co’ gran desid.o”.*

el aumento de la “condotta”. El duque podría recurrir a un maestro veneciano o romano para satisfacer al cardenal, pero también se podría comprar un reloj del Pietro Griffi que tiene el conde Crivelli <sup>237</sup>. El duque parece que contesta que va a enviar un reloj de la calidad exigida por Granvela <sup>238</sup> que llegará en mayo a la corte <sup>239</sup>. Al final se le regalan dos ejemplares de Pietro Griffi que son entregados por Pallavicini, quien expresó a Maschi los deseos del cardenal <sup>240</sup>, para evitar suspicacias. El cardenal le muestra uno <sup>241</sup> que lleva cuando tratan

<sup>237</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de abril de 1583?, 185, fol. 362:

*“Diro il med.mo dell’horolog.o ch’io quanto a me subb.o doppo gli p.o avviso n’havrei voluto mandar uno col p° corr.o per mostrar al card.le [Granvela] la volontà che s’ha di compiacerlo, et s’havria potuto comprar 25 o 30 Δ.di una di miglior Mostre di là, che a Roma er à Vin[ezia].a e in altre città d’Italia se ne truovano semp’ molte, et n’hanno caval.ri parti[cula].ri che si sarebbero tenuti a somma gratia il servirne V.A. et col farsi qua scusa che di gli Mastro ecc.te di Roma non se ne truovano di fatti, et che se ne sarebbe ordinato uno, ogni cosa era accomodata, hora coll’essermi convenuto dar’ conto di gli che V.A. mi fa scriver’ in questa materia, quanto al no’ cer’cene di fatti, et quanto alla lunghezza del farli, io mi sono tirato addosso che ex parvis causis maximae motiones fiunt, perche così m’ha fatto risponder’ il Card.le ringratiando però assai l’Alt Vra di tanto pensiero che le piace pigliarsene. Il Conte Crivelli ne ha uno di M.ro Pietro Griffò, che può passare, del quale andro forsi pensando valermi quando di la no’ ci sia altro modo di sattsifar’ il Card.le sopra di che aspetterò nuovi avvisi, et co’mandam.ti di V. Alt.a la quale è ben che sappia che questo S.re se ne vorria s[er]vir adesso, che è per andar spesso in campagna”.*

<sup>238</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de mayo de 1583, 185, fol. 374v, en respuesta a otra del duque de 20 de marzo “*si aspetta l’horolog.o co’ desid.o et molto curioso per quello che sarà*”.

<sup>239</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de mayo de 1583, 185, fol. 376v: “*In questo punto ho’havuto il Piego co’gl’horologii I quali son venuti beniss.o condizionati, n’eseguirò l’ord.e di V. Alt.a. et risponderò poi*”.

<sup>240</sup> Ottavio Paravicino al duque de Urbino, Madrid, 6 de junio de 1583, 182, fol. 1390:

*“per mio mezzo si espose il desiderio del Ill.mo di Granvela mio s.re del horologio et per mia mano ha ricevuto il cortesiss.mo presente di V. Alt.za delli dua che ha mandato...”.*

<sup>241</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de junio de 1583, 185, fols. 387v-388. Felipe II está en El Escorial:

*“Io mi valse nel part.re degl’horologi del med.mo mezzo che adoperò il s.r Card.le Granvela q[ua]n[do] mi fece intender’ il desid[er]i[o] suo, che fu il S.r Ottavio Paravicino Car.mo suo Gentilhuomo, Per lui dunq[ue] [fol. 388:] glieli mandai dovendo in questo*

de negocios y agradecerá personalmente al duque <sup>242</sup>. No obstante, hacer estos relojes lleva mucho tiempo, ya que el maestro es viejo y como se quieren en España es diferente a como se suelen trabajar en Urbino <sup>243</sup>. En 1586, año de su muerte, Maschi sigue aconsejando que se gratifique de nuevo al cardenal, ya que corre el rumor de que ocupará pronto un alto cargo en Flandes <sup>244</sup>.

En 1592 <sup>245</sup>, Maschi señala que se recompense a Pedro de Guzmán, quien habla frecuentemente al príncipe del de Urbino, con un reloj simple como el

---

*haber mira di no' disgustar' il Card.le il quale in certe cose simili ha alcuni humori à suo modo. Il S.r Ottavio li p[rese]nto a S. A. Ill.ma con destriss.o et cortesiss.o modo, dicendogli tutto quello di che era stato pregato da me. Gli sono stati in somma cariss.i et q[ua]n[do] ho poi havuto occ[asio]ne di parlargli per negotii me n'ha mostrato uno che porta, et m'hà detto che quello solo gli seria bastato, ma che poi che V.A. ha voluto favorirlo di due, Le ne baccia doppiam.te le mani, et volont.ri per amor suo li goderà..."*

Aconseja que el duque agradezca a Ottavio en una carta a Maschi para enseñarle el párrafo. Cuando le nombran obispo de Alessandria, sugiere al duque que le felicite (1 de mayo de 1584, 185, fol. 463v).

<sup>242</sup> Granvela al duque de Urbino, Madrid, 23 de junio de 1583, 121, fol. 401:

*"Il detto Maschi m'ha dato li doi horologetti di mano di quel mastro valente, et havendosene servito V.Ecc.a tanto più cari mi sono, li confesso che per essere il detto Mro cosi famoso, desideravo havere delle opere sue..."*

También se congratula del matrimonio de Lavinia, hermana del duque, con el marqués del Vasto. E. POULLET y Ch. PIOT (eds.): *Correspondance du Cardinal de Granvelle (1565-1586) faissant suite aux Papiers d'Etat du cardinal de Granvelle*, Bruselas 1893, X, p. 264.

<sup>243</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 14 de julio de 1583, 285, fol. 373:

*"C'è piaciuto chel s.r Card.l Granvela sia rimasto sodisfatto dei dui horologi che mandavamo, et risponderemo alla l[ette]ra che n'ha scritto. Il s.r ott.o Paravici.no che gli presentò, mostrandogli m.to grado nel buon animo suo verso di noi, e delle dimostra.ni sin qui fattene. Quando s'havesse a far più altra provis.ne dhorologi, bisognerà dar tempo come si è scritto, per esser il m.ro vecchio et lento assai, oltra che della sorte che costa si usano, egli non ne lavora per l'ordin[ari].o per esser foggia differente da questi di qua".*

<sup>244</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 8 de marzo de 1586, En 185, fol. 593. Granvela pide que el duque haga una nueva memoria para tratar la licencia de caballos napolitanos que desea.

<sup>245</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de abril de 1592, 186 fol. 179v:

*"[Pedro de Guzmán] incaricarmi co' grand.ma istanza, ch'io supplichi l'Alt.a vra da sua parte a fargli gratia d'un horologetto, che sia mostra simpliciss.a da portar'al collo et una a punto di quelle propie che suol portar VA perche di altra sorte non n'ha bisogno, ne*

que el duque de Urbino lleva al cuello y, aparte, le ofrece otro de mesa. Poco después aclara que serviría un reloj liso para llevar al cuello <sup>246</sup>. El duque contesta que ha fallecido el maestro Piero Griffio <sup>247</sup> y también su hijo que también comenzaba a trabajar bien, por lo que muchas veces se ve olvidado a traer relojes alemanes, ya que en Urbino no hay quien los trabaje bien <sup>248</sup>. La amistad con

---

*lo pigliarebbe, se ben'io credo pure che vi si accomoderano, ma in fine di questa ch'ho detto il vorrebbe e lo ricceverà dalla mano di V. Alt.a per cariss.a mercede, et le ne resterà obblig.mo. Io per no' fastidirla con questa dimanda, gliene offerì uno assai buono co' campana, che tenevo sulla tavola, mà egli no' l'volse dicendomi di moversi anco co' un poco d'ambitione à desiderarlo da V. Alt.a e gli piacera che si consignassi al s.r Duca di Sessa [embajador en Roma], acciò quanto p.a potessi venir'ne pieghi di S. M.tà ben raccomand.to co' Corr.ro sicuro. Non posso fuggire di far simili, e altri uffitii co' V.A. perche se ben le sono di briga, e di spesa, veggo che le sono anco d'acquisto di molti ser.ri et amici, che è il maggior tesoro, com'ella sa molto meglio di me, che possa tener' un Prin.e e piacesse à Dio ch'io mi trovassi co'altre forze, che supplirei à molte cose del s[er].tio suo senza scriverlene mai parola, ma non posso più”.*

<sup>246</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de mayo de 1592, fol. 186:

*“il che per servitio di V.A. mi fa tanto più desiderare, ch'ella si degni favorirlo co'la carezza dell'horologetto, ma come ho scritto, egli no' desidera se no' una di quelle mostre semplici, et liscie, che V.A. suol per suo uso portar' al collo, e quando alc[una].a no' se ne trovassi, bisognerà poi che alla fine si contenti di quelle che V.A. serà s[er]vita mandargli, pue che fusse con più brevità, che si potesse, perch'egli vorria s[er]virsene per questo viaggio”.*

Pedro de Guzmán era hermano del conde de Olivares y amigo de Cristóbal de Mora. En esta carta explica que en España aún se aceptan presentes, aunque se diga que no.

<sup>247</sup> Fallece en Pesaro el 23 de agosto de 1590, como recoge el propio duque en su Diario; F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, op. cit., p. 47.

<sup>248</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 20 de junio de 1592, 191, fol. 56 y 291-I, fol. 643:

*“Quanto alla mostra che il s.or Don Pietro [de Guzmán] desidera, vi diciamo [t: voi dovete dirlì] che essendo morto quel [quà] mro Pietro Horologgiere, et anche un'suo figliuolo, che cominciava a lavorar' bene, non ci è restato nessuno che sappia far' cosa ne anche mediocre, onde ne patiamo, et per me [noi stessi, 191, fol. 56] stesso conviene che ci ne provendiamo per la via d'Alemagna ma che con tutto cio [vedremo] faremo diligenza [di far] trovar' qualche cosa da mandarle”.*

B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de junio de 1592, 186, fol. 191v:

*“Tenni all'Escuriale/ [190v:] un'altro lungo ragion.to co' Don P<sup>o</sup> di Guzman sopra qualche part.re del s[er]vicio di V.A. et havendo poi p[rese]ntato di non so che cosette, n'ho havuto la risposta, che m'è parso bene ch'ella vegga, solam.te per no' defraudar' lui di*

este personaje será de gran importancia a la hora de conocer las inclinaciones el príncipe a la caza, lo que les permitirá acertar en los regalos <sup>249</sup>. Tras la muerte de Zayas en 1593, parece que es el candidato más idóneo para recibir el que le estaba destinado <sup>250</sup>. El duque acepta la sugerencia de Maschi, aunque le ordena que lo retenga para entregarlo en el momento oportuno <sup>251</sup>. No obstante, el reloj se debe primero arreglar antes de dárselo a don Pedro, que lo había pedido en varias ocasiones <sup>252</sup>. En este intervalo, don Pedro enferma, por lo que

---

*quel che merita la buona e pronta volontà che mostra in s[er]vir l'Alt.a Vra. Desidera tuttavia l'horologetto grand.te".*

*Ídem*, 15 de agosto de 1592, 186, fol. 211:

*"In materia di presenti V.A. l'intende co' la grandezza d'aio, ch'è sua propria, se ben l'uso co'mune, che corre in contr.rio guasta il mondo. Al S.r Don P<sup>o</sup> di Guzman scriverò al che passa circa'l suo desid.o dell' horologetto, et co' questa occne eseguirò l'altro uff.o ch'ho da far' seco, e col sig.or Marchese di Velada, risserbandomi à supplir poi meglio di p[rese]n'za quando li vedrò".*

La corte se encontraba en Valladolid camino de Tarazona.

<sup>249</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de enero de 1593, 186, fol. 244v; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, p. 202. En octubre de 1583 el duque jura su fidelidad a Felipe II ante este cortesano, F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>250</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de diciembre de 1593, 186, fol. 355:

*"Con questi caval.ri che gli [al príncipe] stanno app[re]sso io non manco di far' tutti quest'uffitii che giudico utili al s[er]vitio di V.A. ne ho dato fin'hora l'horologio à Don P<sup>o</sup> di Guzman' aspettandone l'espressa comissione di lei".*

*Ídem*, 23 de abril de 1594, 186, fol. 409:

*"[roto]gio è tuttavia in man mia per no' haver' io mai havuto preciso avviso della volontà di V. Alt.a la quale essendo ch'io l dia à Don P<sup>o</sup> de Guzman' come à me pareria, por che ne dimandò uno, lo farò alle prime lett.e di V. Alt.a et so che gli sarà car.mo".*

<sup>251</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 26 de junio de 1594, 292-II, 35; 191, fol. 308v: *"L'Horologio che tenete non è tale che meriti di esser dato a Don Pietro di Guzman ne ad altro, senza qualche occ.ne, pero se non vi venesse in proposito (come sarebbe se fosse dimandato [tachado: et anco in questo caso haveresse da dargli che non s'era mandato a posta per lui]) potrete piu presto ritenerlo cosi appresso voi facendone poi quello che vi parerà piu espediente".*

<sup>252</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de septiembre de 1594, 186, fol. 437v: *"Nell'horologio seguirò l'ord.e datomi di V.A. che sarà presentarlo al S.r Don Pietro di Guzman, perche egli me l'ha più d'una volta dima'dato: hora è in mano dell'horologiero per acconciargli no' so che".*

Maschi decide mantenerlo en sus manos, no fuese ocurrir el mismo caso que con Zayas<sup>253</sup>. Al final lo libra en noviembre de 1594, obteniendo una carta de agradecimiento para el duque<sup>254</sup> en la que resalta que ha sido “una gran merced para los que profesamos servir con puntualidad y amamos ser puntuales”<sup>255</sup>. Muchas veces las noticias tardaban en llegar entre las dos cortes y el duque autoriza a entregárselo cuando ya estaba en manos de don Pedro. Además pregunta algunas dudas respecto a lo que se entendía en España por “mostra”<sup>256</sup>, ya que en Italia este término sólo se usaba para relojes en los que se podía ver la hora, pero carentes de sonería<sup>257</sup>.

El duque también se ocupa de proveer y reparar relojes a los ministros españoles en los estados italianos como don Sancho de Padilla, en Milán<sup>258</sup> ó el

<sup>253</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de octubre de 1594, 186, fol. 448:

*“Il S.r Don Pietro di Guzman è stato amalato, et per che no’ si corressi seco il risico che si corse co’Zayas di getta’ l’hor.gio, no’ glie l’ho mandato, però a lui toccarà”.*

<sup>254</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de noviembre de 1594, 186, fol. 451v: *“Mandai poi l’horologio molto bene concertato al S. Don Pietro di Guzman, dal quale n’hebbi l’alligata risposta”.*

<sup>255</sup> Pedro de Guzmán al duque de Urbino, San Lorenzo, 17 de octubre de 1594, 186, fol. 453:

*“Esta su Alt.a tan falto de criados, que ,e a de ayudar V.S. a servirle, con perdonarme lo que he tardado en responder a la carta de V.s. y al Relox del Duque que es una gran m[er]ced para los que profesamos servir con puntualidad y amamos [ser] puntuales y el Relox lo anda mucho, que aconçe pocas veçes, y solo ser del duque vastara para ser bueno, y assi me lo Respondio su Alt.a [príncipe Felipe] qu[an].do le dixie quien me lo embiava. V.S. de al Duque mis besamanos...”.*

<sup>256</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 4 de diciembre de 1594, 191, fol. 354v. *Ídem*, 10 de diciembre de 1594, 292-II, fols. 651v-652:

*“Dell’Horologio [t: havete fato ben] non vi diciamo altro, se no’ che [a noi] lasciamo far a voi come già vi scrivessimo [In] A q.o proposito vorressimo sapere, se quando costi si nomina una Mostra [si vuole] s’intende [d’un] horologio che mostri solam.te et non suoni, come si fa in Italia [o se pur]”.*

<sup>257</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de enero de 1595, 186, fol. 475v, PD: *“Solo le dirò adesso, che una Mostra d’horologio s’intende qui come in Italia, cioè, che segnali l’hore se’za sonarle ne haver campana”.*

<sup>258</sup> Duque de Urbino a P. A. Lonato (Milán), diciembre de 1581, 284, fol. 640, tuvo el reloj de don Sancho y se lo dio rápidamente el maestro, pero le faltan las ruedas y otras cosas, por lo que llevará más tiempo. En la carta desde Pesaro, 9 de febrero de 1582, 285, fol. 27,

embajador español en Roma <sup>259</sup>. Asimismo, en 1596, se dolerá de que tras el fallecimiento de Pietro Griffi, sólo le queda un reloj a la manera española <sup>260</sup>.

*LAS PINTURAS PARA ANTONIO PÉREZ Y EL CONDE DE CHINCHÓN*

Desde 1570 se ve necesario ganar la voluntad del secretario real Antonio Pérez, cada vez con más poder en la corte. En un principio se sugieren “cortesias” de poco valor para su mujer <sup>261</sup>, pero en 1573, año en que fallece Éboli, se habla claramente de alguna pintura, especialmente de Rafael de Urbino <sup>262</sup>. Aunque

---

anuncia que el reloj está ya terminado y le reclama las *piastre* para el escritorio. *Ídem*, 3 de marzo de 1582, 285, fol. 36, ordenando que con el hombre que lleva el reloj le mande las *piastre*. Por último, en la carta del 4 de agosto de 1582, 284, fol. 542: “*Ho ricevuto l'orologio del s.or don sancio, et conforme al suo desid.o procurerò che mro piero lo accomodi quanto meglio sia poss[ibi].le*”.

<sup>259</sup> Duque de Urbino al conde de Olivares, Pesaro, 31 de enero de 1585, 286, fol. 29:

“*Bascio io la mano a V.Ecc che m'habbia favorito di servirsi dell'Horol.o che laltro giorno le mandai, poiche tutta è stato curiosità mia, per dar credd.o a qualche cosa di quà...*”.

<sup>260</sup> Duque de Urbino a Francisco de Vera, Casteldurante, 27 de septiembre de 1596, 294-II, fol. 362:

“*[tachado: Il Mro che mi serviva cosi bene d'horologi, come V. Ecc.a hà inteso, molti anni sono passò all'altra vita] Io però di quelli fatti alla spagnola non mi trovava d'haverne eccetto uno, il quale per non esservi tempo da farne far' di nuovo, ho ordinato che si mandi tale quale è, conforme all'aviso di lei, al Peruzzino, come si farà subito che il Mro l'habbia diligentem.te riconciato, et si mandara con ogni cautela accio non patischi per viaggio, essendo la fabbrica, come V.E. sa, cosi piccola, che facilm.te patirebbe no' si mandando con/ v: qualche diligenza... pregandola che quando l'horologio sarà nelle sue mani, se ne serva anco per memoriale del mio continuo desiderio di servirla*”.

En fol. 367v, duque de Urbino al Peruzzino, Casteldurante, 27 de septiembre de 1596: “*Il s.r Francesco de Vera n'ha ricerchi da Cordogno d'un horlogetto piccolo da portar' al collo, pero noi lo facciamo mandare in man' vra...*” le encomienda que llegue bien acondicionado.

<sup>261</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de diciembre de 1570, 184, fol. 371.

<sup>262</sup> Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de marzo de 1573, 184, fol. 567r-v: resalta la importancia de presentar siempre con “*qualque cortesie*” a algunos ministros españoles:

“*Già che non si può gratificarlo per adesso di quello che V. Ecc' mi fece scrivere, si potria veder' di mandargli un'altra cosa che gli saria infinitamente cara, et è un par di quadri de*



ha conseguido algunas de Tiziano y de otros pintores, agradecería especialmente alguna obra del maestro de Urbino, como le ha comentado el propio ministro. Aprovechando la ida de Ottavio Gonzaga a Italia, Maschi recuerda los deseos del secretario. Aunque sabe que es una petición muy difícil de satisfacer, podrían enviarse algún cuadro de Tiziano o sacar una buena copia de un original raffaelesco<sup>263</sup>. Por su parte y en estas mismas fechas debe reclamar pinturas a la corte de Mantua a través de este mismo Ottavio Gonzaga, quien en 1574 envía hacia España unos cuadros que estaban en mano de Giovanni Andrea Doria<sup>264</sup>. En julio<sup>265</sup> Guidodaldo della Rovere expone a su embajador la dificultad de

---

*i migliori che si potessero trovare, et se ve ne fusse uno di mano di Raffaello d'Urbino il presente saria compietissimo et di tanto suo contento come se gli si donasse una Terra, perche ha dato hora questo gusto, et ne ravoglie qu[a]nti può di mano di Titiano, et d'altri valent huomini, ma no' gli è ancora venuto fatto di haverne alcuno di Raffaelo, et se ne muore di desid<sup>o</sup> et ne ha motteggiato con meco forsi a posta per farmene scriver' à V. Ecc.a si come faccio, certificandola che se ben queste paiono cosette di poco rilievo servono però infinitamente”.*

<sup>263</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de junio de 1573, 184, fol. 610r-v:

*“Ill.mo et Ecc.mo S.r mio Prone semp' sing.re / Scrisi à V. Ecc.a con l'Ill.mo S.or Ottavio Gonzaga che'l sec.rio Ant<sup>o</sup> Perez era entrato in tanto humore di cose di Pittura, che no' lasciava alcuna dilligenza addietro per haver' dei più bei Quadri, et di miglior mano ch'hoggi di fusse poss.le à trovarsi, et che si moriva di voglia d'haverne uno di Raffaello d'Urbino et n'haveva motteggiato co' meco à posta per ch'io ne scrivessi all'Ecc.a Vra. Io so' bene la difficoltà, et quasi impossibilità che saria il volerlo sattisfar' di questo suo desid.o ma con tutto ciò mi parve di doverne dar'avviso à V. Ecc.a perche no' si essendo ancor fatta dimostrat.ne alcuna di cortesia à questo principal Min[ist].ro ella si degnasse di considera'se era bene fargli questa. Non posso hora dir'altro se no' ch'egli persevera tuttavia in questa voglia, et mostra, et dice appertamente che più stimaria un dono di questa sorte che quello d'una città. Se no' sarà mo'pos.le com'io credo, il mandargli quadri di Raffaello, si potria dar ordine che da qualche buon Mastro se ne cavasse copia, ó che se ne mandasse una ó due di Titiano, ó di qualche / [v:] altra buona mano...”.*

En el duplicado existe una pequeña variante final:

*“altra buona mano, che saria quasi al med.mo quanto al dimostrargli che si tien mem.a di lui, et verso la p[er]sona sua si conserva quella buona volontà che VE portò al padre della quale questo suo figlio è veramente deg.mo”.*

<sup>264</sup> Véase G. BERTINI: *Ottavio Gonzaga di Guastalla...*, op. cit., pp. 114-115, 59.

<sup>265</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 8 de julio de 1573, 190, fol. 147v:

*“Non vi havemo gia risposto per un'altra nostra che l'haver quadri di man' di Raffaele d'Urbino è cosa difficiliss.a, però non potremo far'altro à satisfatione del desiderio che ne*

recabar pinturas de Rafael, por lo que recurrirá a sacar copias, lo que llevará algún tiempo. Para animar al duque en el envío de las pinturas, le informa de que el duque de Saboya <sup>266</sup> ha enviado también algunas, si bien no con el éxito esperado. Aunque aconseja satisfacer al resto de los ministros con cortesías pequeñas, pero frecuentes, conforme al uso de la corte, al secretario se le deben enviar sus pinturas <sup>267</sup>. Antonio Pérez, quien recibe pinturas en este momento de toda Italia, no puede creer las excusas del duque de Urbino para conseguir pinturas originales de Rafael <sup>268</sup>. El secretario explica al ya duque Francesco Maria II que negociar con el rey es similar a hacerlo con una anguila <sup>269</sup>, por la

---

*mostra il s.r Antonio Perez, che farne copiare uno o due, et mandargli, et questo lo faremo volentieri, mà a volerli d qualche buona mano, come cercheremo di fare, ci anderà tempo”.*

*Ídem*, 10 de julio de 1573, 281 bis, fol. 363v: “*Havere di sapere che il metter insieme doi Quadri di man di Raffaelle, non è poca cosa...*”.

<sup>266</sup> B. Maschi al duque de Urbino, billete cifrado (184, fol. 624) ¿1573?:

*“L'ingordigia di quasi tutti questi Ministri è incredibile et quella di Vargas passa tutte le altre. Vedamo l'Ecc vra se saria bene venir seco a qualche nuove dimostratione per facilitar tanto piu l'essigenze del credito vecchio [en Nápoles] et forse che questa è la sua speranza. Con degli altri bisogneria procedere di questo modo et mancandosi creda fermam.te l'Ecc vra che si perde molto. / Il s.ro Antonio Perez bacia le mani a V. Ecc et dice che riceverà à molta gratia ch'ella facci tener memoria di lui per conto di quelle Pitture che già le hó scritto, delle quali io no' l'ho posta però in obbligo alcº ma so che gli sariano care infinit.te mass.e che il S.r Duca di Saboya glie n'ha mandato pure, et no' gli son riuscite”.*

<sup>267</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de agosto de 1573, 184, fol. 661v:

*“Quanto à i quadri per il s.ro Antonio Perez, poiche V. Ecc.a sà il desid.o ch' egli tiene, et di che importanza è l'haver' questo Min.ro cosi principale per confidente, io non dirò altro, dolendomi di havernele forsi anco dato troppa molestia”.*

<sup>268</sup> B. Maschi al Príncipe de Urbino, Madrid, 26 de abril de 1574, 184, fol. 770v, PD:

*“Il sec.rio Antº Perez bacia le mani a V. Ecc.a et essendo provisto di belliss.e pitture da più bande, no' può persuadersi che l'Ecc V. no' sia per haver' molta facilità in favorirlo anch'essa di qualch'una, mass.e havendo havuto per vasallo il Maestro di tutti i Pittori. Io allego le difficoltà che posso, ma non basta. Qualche dimostra.ne si dovria far' à questo Min.ro in ogni modo”.*

El duque también debe hacer cortesías “con quien sabe”. El 21 de junio de 1574, 184, fol. 784, recuerda la necesidad de gratificar a los ministros, especialmente a Pérez y las facilidades que conllevará en las negociaciones.

<sup>269</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de enero de 1575, 184, fol. 835.

facilidad con la que el rey consigue escapar y, una vez que existe una negativa regia es difícil revocarla. También el embajador se queja de la sequedad<sup>270</sup> con que le trata el secretario se debe a que no se satisfacen sus deseos de pinturas<sup>271</sup>. Tras una audiencia, Pérez les ayuda a interpretar las palabras siempre crípticas del rey y Maschi asegura al duque que las negociaciones irían aún mejor si se enviase al secretario alguna pintura de excelente calidad para la decoración de la Casilla<sup>272</sup>. Sin embargo, el nuevo duque, educado en España, desde 1576 manifiesta abiertamente no querer ir por la vía de los donativos, como se acostumbra en España<sup>273</sup>. A finales de ese año<sup>274</sup>, Maschi recuerda, en una carta en

<sup>270</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de marzo de 1575, 184, fol. 864.

<sup>271</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 13 de julio de 1575, 184, fol. 890r-v:

*“Se con [Antonio Pérez: en cifra] non ci sarà adesso [modo di usarle dimostrationi] che dico nell'altre mie, non lasci V. Ecc.a la supp.co di comandar che mi si mandino addresso al manco un [paro di quadri di pitture ó un] solo dei migliori che [si potranno havere et] se per buona sorte fusse del mro [Raffaello molto] più a proposito seria...”*.

Vargas se va retirando de los negocios y aconseja que favorezca a Gaytan (secretario del Consejo de Italia) para agilizar las pagas de Nápoles. Con estos regalos se conseguiría mayor facilidad en los negocios.

<sup>272</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de agosto de 1575, 184, fol. 902v, cuenta la audiencia con Felipe II regresado del Pardo en la que responde con palabras generales. Antonio Pérez lo interpreta como dilación, pero no como negación:

*“se si mandassero le Pitture per Antº Perez, che già hò scritto, saria sommam[en].te a proposito, premendo egli addresso assai in adornar' di cose simili una sua bella fabrica, però havriano da esser' exquisite”*.

Se refiere a la casa del recreo del secretario en las cercanías de Nuestra Señora de Atocha, convertida en el actual convento de Santa Isabel tras su caída en desgracia. Sobre su decoración pictórica, continúa siendo fundamental A. DELAFORCE: “The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II”, *Burlington Magazine* 124 (1982), pp. 742-750. Para una serie de las cuatro estaciones del año de Paolo Fiammingo encargada en Venecia a través de Guzmán de Silva, véase A. PÉREZ DE TUDELA: “Coleccionismo de Tintoretto en España en torno a 1600”, en M. FALOMIR (ed.): *Jacopo Tintoretto. Actas del congreso internacional*, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007, Madrid 2009, pp. 197 y 200. Asimismo, nos ocupamos de otra serie de pontífices posiblemente regalo del marqués de Mondéjar a Pérez, como se deduce de G. MARAÑÓN: *Antonio Pérez*, Madrid 1948, II, p. 781, 8.

<sup>273</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 23 de noviembre de 1576, 283-II, fol. 49.

<sup>274</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de diciembre de 1576, 184, fol. 1059v: *“a v.e. no' è parso (...) ne che gli [si mandino manco due o tre pitture che] ha tanto dimanda”*. En el

cifra, la necesidad de dos o tres pinturas con las que ganar al secretario y que pide desde hace años. A inicios de 1577<sup>275</sup> insiste sobre este extremo y le transmitirá las pretensiones de Pérez por un gentilhombre de Urbino que viene a Madrid. Entre 1577 y 1578 Pérez recibirá la serie de la batalla de Lepanto, regalo de los Doria<sup>276</sup>.

Ese mismo año sugiere en cifra que si se logra un negocio, se debe recompensar a Pérez con un tintero de plata<sup>277</sup> en forma de baluarte, como los que tenía el duque Guidobaldo sobre su mesa, para trazar fortificaciones. Éste tendrá el valor de un millón de escudos con los que se pretendía gratificar a Pérez y tendrá la apariencia de un regalo amistoso. Este donativo agilizará mucho los negocios<sup>278</sup> y debe llegar antes de que la corte parta hacia Monzón tras la estancia en

---

fol. 1030, le anuncia la muerte del secretario Vargas fuera de “*cervello*” y parece que Nápoles lo heredará Gaitán. Aconseja al duque que le dé 1.000 ducados que le prometió su padre: “*Questa è quella via sola che giova in questi te’pi, ben indegna, et pericolosa per il s[er]vitio del Re, ma utile, et necess.a per chi hà à trattar in questa corte*”.

<sup>275</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de febrero de 1577, 184, fol. 807. El 25 de mayo cuenta cómo se entrevista con Antonio Pérez en un jardín, fol. 1081.

<sup>276</sup> G. UNGENER: “La defensa de Antonio Pérez contra los cargos que le imputaron en el proceso de visita (1584)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita* 27-28 (1974-1975), p. 86. Véase, también, A. PÉREZ DE TUDELA: “La recepción de obras de Luca Cambiaso en el Monasterio de El Escorial”, en L. MAGNANI y G. ROSSINI (eds.): *La “maniera” di Luca Cambiaso, confronti, spazio decorativo, tecniche*, Génova 2008, pp. 45-54, con bibliografía precedente.

<sup>277</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 13 de diciembre de 1577, 184, fol. 1133r-v, en la que expone la necesidad de gratificar a Pérez con un millón de escudos (cifra):

*“et accio che questa dimostrat.e paressi d’amicitia [et non d’interesse] sarei di parere che gli si facesse far [un calamaro d’oro] se si potrà [ó di argento] di questo [prezzo] in forma di quel baloardo che solea tener il s.r Duca di fel. mem [su la tavola et gli si] mandasse come [in segno] di q.alche isperenza ch’habbi voluto far far’ [assist.e=VE] intorno à questa materia di fortificatione. S.r mio ecc.mo ogn’uno adesso [camina] per questa [strada dal donare et non] bastano i fondam.ti del [meritare] a voler [conseguì le] prettensi che [s’hanno]...”*

Ya en una carta anterior, 28 de mayo de 1577, 184, fol. 1088, cuenta como el duque de Florencia pretende preceder al de Saboya con sus donativos.

<sup>278</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 8 de abril de 1578, 184, fol. 1181r-v. Se va ganando al dominico fray Hernando del Castillo, muy cercano al rey y al marqués de los Velez. En esta carta anuncia la muerte de Escobedo que tanto influirá en la caída de Pérez.

El Escorial<sup>279</sup>. Esta idea parece que convence al reticente duque<sup>280</sup>, aunque es necesario tiempo para fabricar un objeto tan delicado y se deberá también esperar la ocasión adecuada para mandarlo a España. La tardanza en la llegada de esta recompensa hace que los negocios<sup>281</sup> no avancen y ya en 1579 Maschi apunta a que la muerte de Escobedo se debe a los amores de Pérez con la Éboli<sup>282</sup>. Aunque el rey escribe a diario de su puño y letra a Pérez, Mateo Vázquez va ganando terreno<sup>283</sup>. En este año aconseja también que el duque regale algo de curiosidad, devoción o similar a la duquesa de Éboli<sup>284</sup>. El valor de este presente no debe de exceder de los 200 ó 300 escudos y se puede valer de la ayuda en Milán del conde Lonato. Aunque en 1578 Pérez aún recibe algunas pinturas de Italia, su caída en desgracia hará que no le lleguen las de Urbino. No obstante,

<sup>279</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 20 de mayo de 1578, 184, ff. 1193-1194.

<sup>280</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 1 de junio de 1578, 283-II, fol. 256, aunque no desea ir por la vía de los donativos que se acostumbra en España, le gustaría que el regalo para Pérez se ofreciese cuando se tratase negocio de la *condotta* en Nápoles para refrescar la memoria de Felipe II:

*“A noi anch.a sarebbe piaciuto assai che il Donativo che s'è risoluto di far' ad Antonio Perez fusse stato in esser' al tempo che questo off.o si farà, come voi ricordate, ma non è possibile, perche non sol vi vuol qualche poco di tempo a far il lavoro [presente] che s'è deliberato, ma per mandarlo anchora, si havrà bisogno di buona commodità, ma state vero riposato che si vuol omnimam.te fare”.*

<sup>281</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 10 de julio de 1578, 184, fol. 1201. Se trata de que Felipe II de al duque de Urbino una compañía de gente de armas. En enero de 1578, Francesco I de Medici manda un *San Juan* de Rafael para el casino de Pérez a través de su hermano Pietro de Medici, alegando que no se encuentra ninguna obra de Miguel Ángel que se le habría pedido, P. BAROCCHI y G. GAETA BERTELA (eds.): *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Módena 1993, pp. 142-143, n° 146

<sup>282</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 12 de febrero de 1579, 184, fol. 1239r-v.

<sup>283</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 4 de abril de 1579, 184, fol. 1261, le denomina “*secretario di petto*”.

<sup>284</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de mayo de 1579, 184, fol. 1266v, en cifra: *“sarebbe molto a proposito che se le presentasse qualche cosa non di gran prezzo ch'ella no' n'ha bisogno et non so ancora se ce ne sia la commodità ma curiosa y di 200 o 300 scudi come a dire di devotione o simile et se V.E. ne scriverà al s.r P<sup>o</sup> Ant<sup>o</sup> so sicuro ch'egli in Milano col suo buono giud[iti].o saprà eleggere qualche cosa m.to a proposito...”.*

parece que el secretario recibió un presente de valor o donativo al concluirse con su ayuda un negocio, ya que se recuerda años después<sup>285</sup>.

Como le confiesa el conde de Chinchón<sup>286</sup> en relación a Antonio Pérez, de la sonrisa al cuchillo de Felipe II hay menos distancia que el canto de un real y en cuanto el cardenal Granvela llega a la corte, se toman medidas contra él. Se le confina con guardias en su casa, aunque regala costosas tapicerías a personajes como don Pedro de Medici<sup>287</sup>. En 1585 Maschi informa al duque que la vanidad del personaje le ha conducido a la ruina<sup>288</sup>.

Tras la muerte del cardenal Granvela, manejará el Consejo de Italia, el conde de Chinchón. Éste deseaba dos pinturas de Barocci para su capilla en la Iglesia de la Asunción de esta localidad madrileña, valiéndose de la ayuda del escultor Pompeo Leoni<sup>289</sup>, quien a menudo actuó como *marchand* de pintura, incluso para el propio Felipe II. Sin embargo, estas pinturas son difíciles de conseguir<sup>290</sup>, ya que debían de ser de Zuccari ó de otro pintor de similar importancia<sup>291</sup>. Antes de

<sup>285</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de noviembre de 1582, 185-304, en cifra: necesidad de demostración con el secretario Francisco de Idiáquez como se hizo con Pérez después de la conclusión del negocio (una entrada de 12.000 ducados para el duque de Urbino). Se sugiere “*una credenzetta d’argenti di fino a mille scudi*”.

<sup>286</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 25 de septiembre de 1579, 184, fol. 1296. Esta sentencia la recogerá B. PORREÑO en sus *Dichos y hechos...*

<sup>287</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de febrero de 1580, 185, fol. 33r-v, Pedro de Medici alquila una casa grande, ya que la que le corresponde de aposento no cubre sus necesidades y el ministro “*Hà fatto un p[rese]nte à Do’ Pietro [de Medici] di Tappezzarie e in letto che importa molti centinara di scudi*”.

<sup>288</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de febrero de 1585, 185, fol. 521.

<sup>289</sup> Véase P. Leoni al duque de Urbino, Madrid, 24 de mayo de 1590; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, p. 199, CCLXXXVI.

<sup>290</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 13 de abril de 1589, 190, fol. 510v; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, pp. 198-199, CCLXXV.

<sup>291</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, último de marzo de 1590, 185, fol. 931v: “[Chinchón] è tornato à toccarmi se VA lo favorirebbe di qualche Pittura io l’ho assicurato del desid.o ch’è in lei di compiacerlo, ma che la difficoltà del truovar ò far’ far’ cose buone è grand.ma. In verità che s’io fussi nel Zuccaro vorrei far ogni sforzo di mandar qualche opera quà che fusse degna del suo nome”.

En la misma carta cuenta cómo Pompeo Leoni le dice que Zuccaro no quiso trabajar cuánto sabía en la escena de *San Joaquín y Santa Ana* de los frescos del Claustro Principal, G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, p. 224, CCCXL.

partir para Aranjuez la primavera de 1590, solicita, a través de Leoni, una pintura devocional para su iglesia. Es difícil negársela, ya que otros príncipes italianos, como los florentinos<sup>292</sup> y venecianos le satisfacen<sup>293</sup>. A la pregunta de Chinchón de que si Barocci estaría dispuesto a trasladarse al Escorial, el duque contesta que le parece una burla, tras el rechazo de Zuccaro. En Urbino el único que pudo ir a España fue éste, como le puede confirmar Leoni<sup>294</sup>. Maschi explica al escultor en El Escorial la dificultad de obtener pinturas de Barocci para Chinchón<sup>295</sup> y

<sup>292</sup> Véase K. HELMSTUTLER DI DIO: “Diego Fernández Cabrera y Bobadilla and the capilla mayor at Chinchón”, *The Burlington Magazine* L/1269 (2008), pp. 804-812. Estas pinturas, para ser vistas de lejos en el retablo, tendrían unas dimensiones de aproximadamente 4,45 metros.

<sup>293</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de mayo de 1590, 185, fol. 948v:

“Il S.r Conte de Cincione, p.a ch'egli partisse col Re mi fece intender di haver'un grand.mo desid.o che VA il favorisse di qualche buona Pittura di devotione per una sua chiesa, incaricandomi l'aiutar appresso di lei in quanto io potessi l'uff.o ch'egli ne faceva far seco da Pompeo Leoni, Gli promisi di s[er]virlo in questo ma gl'aggiunsi ben'anco le difficoltà, et lunghezze ch'io temeva in questa materia, però egli mi soggiu'se, Bien confio yo del S.or Duque que querra, y podra hazerme esta mrd. Pompeo scrive à V.A. le alligate e mi dice che il Conte ha ricercato del med.mo altri Prin' Ital.ni et in part.re i ss.ri Ven.i e l Gran Duca di Toscana. Io no' so' hora co' che facilità egli potrà esser compiacciuto da V.A. solam.te so che questo Min.ro può col Re più che molto et sa far del s[er]vitii quando vuole, et che da altri no' s'è ottenuto il consenso in quel che l'Alt. V. havea già deliberato che si facessi, et questo caval.r si offerisce, col riccercar', et accetar questa cortesia di doverle spontaneam.te restar' in obbligo. V.A. si degnarà hora di comandarmi ciò che gli havrò à rispo'dere/ [fol. 949:] perche mi parve di conoscer ch'egli ne mostrassi ansia no' piccola” (G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., pp. 199-200, CCLXXXVII).

<sup>294</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 5 de julio de 1590; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., pp. 200-201, CCLXXXVIII.

<sup>295</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1003:

“Vedo quel ch'è piaciuto à V.A. di comandar' che mi si risponda nel fatto di qlle pitt.re per il S.r Conte de Cincione, et m'ero già per me stesso rappresentato tutte le difficoltà che dove portar seco questo neg.o et l'havevo dette, per sgravarne l'Alt.a Vra, ma no' m'è giovato, et la facilità che il conte ha trovata in altri, gl'ha fatto sperar' troppo et no' pensar'al mancam.to di buoni Artefici, et al costume di V.A. in no' voler che da lei eschino se no' cose eccell.ti et nel vero è ben conveniente così, mà quando no' si può far più che tanto, si merita scusa, et chi ricceve cortesie da chi no' ha obbligo alcuno di farle bisogna che alla fine si contenti anco del mediocre et l'aggradischi. Mostrando V.A. quasi impossibilità che per niuna via si possi compiacer questo caval.ro io per ubidir à suoi comand.ti no' saprei veram.te

éste comprende las razones y se aquieta<sup>296</sup>. Cuando Maschi visita al conde en 1591, indaga sobre sus pinturas, aunque Leoni le dice que se enviarán razonables y que gustarán en Madrid a través del canceller Filodoni, en Milán<sup>297</sup>. En la entrevista con Chinchón, asesorado por Leoni, le pregunta por sus pinturas, explicando Maschi la lentitud de Barocci y que no se le quiere enviar algo de

---

*intorno à che mi dire il parer mio, essendo questa una cosa, ch'ha à dipender assolutam.te ò dal voler suo, ò dalla comodità dell'eseguirlo. Potrei solam.te reppicar' che il conde è di grand'autorità appresso il Re, et che se S.M. vive si può creder', che sarà di magg.re tuttavia che/ [fol. 1003v:] maneggia quasi à sua voglia tutto [i]l cons[ej].o d'Italia, et che il s[er]t[io] di VA e per haverne continuam.te bisogno. Con Pompeo Leoni che è più di sono all'Escur.le io mi lascierò intender' co'forme à gl'ordini di VA. mà egli mi disse già che no' accadeva star troppo sull' esquisito, però io vedo che per ogni verso [cifra: n'andrà spesa et se per evitarla et per altri cagioni VA. gusta interrompa] afatto questa pratica come più d'una volta è stato da me tentato lo farò co' q[ue]lle più vive ragioni che saprò immagarmi, et che in effetto chiaramente conosco che militano, ma quando ella no' giudichi di suo s[er]t[io] questo, fatto far' o dal Zuccari ò da altri, che nel Baroccio no' s'è pensato mai, quel più et meglio che si potrà, il conte havrà conosciuto il buon aio di VA. et dovrà in qualunque caso restar soddisfatto ne io posso dir'altro s'ella più particolar.te no' mi fa comandar sopra che vorrebbe sentir in questa materia l'opinione mia" (G. GRONAU: Documenti artistici..., op. cit., p. 201, nota 1).*

<sup>296</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de octubre de 1591, 185, fol. 1020v:

*"Parlai nell'Escur.le co'Pompeo Leoni circa le Pitture et egli s'acquetò co' le mie ragioni, se ben mi disse che il conte de Cincione hieri havea da poi dimandato più d'una volta, et che no' pensava rispondergline altro fin che no' tornassi qui, et ci riparlassemo" (G. GRONAU: Documenti artistici..., op. cit., p. 201, nota 1).*

<sup>297</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de enero de 1591, 186, fol. 6v (dupl. 8-11):

*"Hò visitato il Conte di Cincione, che per le sue gravi indispositio.ni no' havevo visto un t[em]po fa (...) Mi dimando poi de io haveva havuto altra risposta da VA per conto delle sue Pitture, et dicendogli di haverla comunicata co' Pompeo Leoni, gli reppicai tutte le difficoltà che si trovavano in questa materia, [c: fuor che] quella [della spesa] assicurandolo co' le più efficaci parole che seppi del desid.o che VA haveva havuto, et haveva di compiacerlo, mà che in so'ma il Baroccio no' potea travagliare, altri uffitiali buoni no' si trovavano di/ [fol. 7:] p[rese]nte nel suo stato, et cose co'muni, et ordinarie ella no' si poteva, ne doveva indurre a ma'dargli. Mostrò meco di accetar queste ragioni, se ben Pompeo che gl'affirmò il med.mo mi hà poi dtto, che n'è restato così et che ha'no pensato, quando nello stato di VA. no' se ne possi far'altro, di addossar questa impresa in Milano al Gran Cancel.r Filodoni, et dicemi Pompeo che con 400 Δ.di crede al sicuro che il Filodoni mandera Pitture tollerabili, et che quà piaceranno" (G. GRONAU: Documenti artistici..., op. cit., pp. 201-202, CCLXXXIX).*



poca calidad <sup>298</sup>. En 1593, Chinchón vuelve a averiguar si vive Barocci, a lo que Maschi le responde que ha fallecido ó que ya no puede trabajar <sup>299</sup>. Parece que las negociaciones para obtener una pintura de Barocci están en punto muerto, ya que el duque se queja de la imposibilidad de satisfacerle el año siguiente <sup>300</sup>. La misma excusa dará cuando se le pidan cuadros suyos desde Italia, alegando la lentitud del pintor que le impide satisfacer al conde de Chinchón o al de Olivares <sup>301</sup>. Asimismo, parece que ni él tiene ningún cuadro devocional de su mano <sup>302</sup>.

Otros destinatarios puntuales de pinturas serán algunos ministros españoles en Italia con los que el duque de Urbino intentaba mantener relaciones estrechas, como don Francisco de Mora y Aragón, embajador saliente en Venecia, al que envía un pequeño cuadro devocional que le protegerá en la navegación <sup>303</sup>. La fama de Barocci hará también que se le pidan pinturas de su mano incluso

<sup>298</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de abril de 1592, 186, fol. 178v:

*“Havend’io havuto l’altr’hieri occ’ne di vedermi col s.r Conte di Cincione per il neg.o del fideicomisso, egli mi dimandò se in fatti v’era alcuna speranza di quelle Pitture. Io ne l’esclusi più che mai co’ la mala disposit.ne del Baroccio, e co’l no’ voler’ V.A. mandar cose dozenali, ma credo che ne stia tuttavia co’ qualche pensiero, e Pompeo Leoni, col quale il Conte ne ha pur di nuovo parlato, Saria di parere che VA da qualche altra buona mano facessi far’ qualche cosa ad ogni modo, per questo Min.ro che è onnipotente appso il Re così in bene come in male, et come suo antico s[er].re ha voluto ch’io scriva questo all’Alt.a Vra da sua parte/ [fol. 179:] Ad esso Leoni ha fatto S. N.tà mercede si 4/m Δ.di d’aiuto di costa pagati qui, di 50 altri al mese sop[ra] i 30 che havea di sua provisione, e di 500 Δ.di d’entrata perpetua, il che no’ è stato in così gran strettezza di tpi, manco buona fort.a di quest’huomo, che merita, ma egli s’è bravam.te aiutato co’ lingua e con doni. E poi che sono in questo proposito, no’ lascierò di dir’ à V.A. che io terrei per utiliss.o che quelli ch’ella vuol dare à questo ser.mo Prin.e venissero [cifra: prima della successione sua alla corona] che al creder’ mio sarebbero più aggraditi”* (G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 202, nota 1).

<sup>299</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de enero de 1593, 186, fol. 244v; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 202.

<sup>300</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 6 de marzo de 1594, 191, fol. 248.

<sup>301</sup> Duque de Urbino a Madama, Urbino, 1 de septiembre de 1596, 294-II, fol. 279. El duque confiesa poseer sólo una pintura de Barocci.

<sup>302</sup> Duque de Urbino al príncipe Doria, Pesaro, 11 de abril de 1597, 295, fol. 355; G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 208, CCCI.

<sup>303</sup> Duque de Urbino a don Pedro de Vera y Aragón, Pesaro, 5 de mayo de 1596, 294-I, 528 y 24 de mayo de 1596, fol. 578v. Era el sobrino de don Francisco.

desde Portugal, como sucede con el conde de Portalegre en 1588, a través de Filippo Terzi <sup>304</sup>.

#### OTROS REGALOS

La caída en desgracia de Pérez produce un punto de inflexión en la recepción de regalos por parte de los ministros de la corte española. Los nuevos oficiales se mostrarán reticentes a aceptar regalos, siempre vistos con extrema suspicacia por parte del rey. Bernardino Maschi va buscando como gratificarles sin llamar la atención, por lo que sugiere una “*una credenzetta d’argenti di fino a mille scudi*” <sup>305</sup> para Francisco de Idiáquez y “*qualche cosa molto curiosa de Italia o in qualche gio-gia*” para su tío Juan de Idiáquez <sup>306</sup>. Mientras, el conde de Chinchón y Mateo Vázquez, deben recibir pocas cosas, pero presentadas a tiempo. Por último, recuerda algunas telas de Milán que prometió el entonces príncipe de Urbino, cuando abandonó la corte en 1568, a don Gabriel Zapata, hermano del Presidente del Consejo Real. En abril de 1583 <sup>307</sup>, sugiere al duque que para evitar entregar dinero a los ministros para agilizar los negocios, les haga regalos del valor de la suma que deben recibir y así no resultar sospechosos. En cifra expone la necesidad de gratificar a Idiáquez con un presente de 1.000 escudos de “*qualche cosa delicata e curiosa*”, para don Juan de Idiáquez “*dovesse far gettar un crocifisso doro della sopradetta somma un calamaro o qualq’altra simile*” y al secretario Francisco le dará una pieza de damasco carmesí para una cama. Estos regalos religiosos o relacionados con el oficio de secretario resultarían especialmente idóneos y se

<sup>304</sup> S. E. H. TRINIDADE COELHO y G. BATTELLI (eds.): “Filippo Terzi architetto e ingegnere militare in Portogallo (1577-1597). Documenti inediti dell’Archivio di Stato di Firenze e della Biblioteca Oliveriana di Pesaro”, en *Documentos para o estudo das relações culturais entre Portugal e Italia*, Florencia 1935, III, pp. 48 y 55.

<sup>305</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de noviembre de 1582, 185, fol. 304, en cifra. Sugiere que se debe hacer una “demostración” al secretario, como en su día se hizo con Antonio Pérez, después de la conclusión del negocio.

<sup>306</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 22 de noviembre de 1582, 185, fol. 312, le informa de su enfermedad y le pide el signo de gratitud para él.

<sup>307</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de abril de 1583?, 185, fol. 362 (dupl. fols. 365-368v). También habrá que gratificar al secretario Martín de Gante, 9 de mayo de 1583, 185, fol. 373v.

pide asesoramiento al conde Pietro Antonio Lonato <sup>308</sup>, ya que las manufacturas milanesas son muy apreciadas. El duque decide finalmente obsequiar a Juan de Idiáquez con una mesa y un escritorio de más valor de lo que le sugirió Maschi <sup>309</sup> y lo enviará con la primera ocasión. Francesco Maria II, refiriéndose a la cosa “de garbo” que prepara para Idiáquez, señala que la manera de Barocci exige más tiempo que la de Tiziano ó la de Rafael y no es bueno en pequeño formato, por lo que el regalo más idóneo para Idiáquez será la mesa y el escritorio <sup>310</sup>. Maschi consulta con el sobrino Francisco de Idiáquez si su tío aceptará este regalo, quien le responde que sería mejor enviarle caballos ó algo similar. No

<sup>308</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de abril de 1584, 185, fol. 460v. Este regalo será para Idiáquez y escribirá sobre el particular a Giulio Veterani. El conde rechazará un anillo de oro con diamantes en signo de gratitud del duque de Urbino, como informa B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1586, 185, fol. 621. Para la respuesta del duque de Urbino a Lonato, Pesaro, 8 de mayo de 1584, respecto a cuadros de Barocci para Idiáquez, G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 194, CCLXXVII.

<sup>309</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 9 de abril de 1584, 285, fol. 644v:

*“Per Il s.r Don Gio Idiaquez, non havendo poi havuto altra lume da nisuno, di quel che si fosse potuto sat[isfacere], ne ci siamo risoluti con pigliar una tavola con con un scrittoretto ch'è una opera assai vaga, et v'habbiamo speso più di quello che me fu da voi proposto, quale si manderà con la prima occne che n'havremo, desideran' noi di poterla inviare quanto prima”.*

<sup>310</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 8 de mayo de 1584, 285, fol. 681v:

*“Habbiamo inteso il parer del s.r P. Ant.o intorno a quello che si potrebbe fare col [tachado: alla dimostrazione da farsi] S.r D. Gio[van]i, ma haven' noi fatta la provissione che con le passate vi si scrisse, la qual ci siamo credute che sia per p[er]ficer et esser accettata, convernà ch'aspettiam' sopra cio vra risposta, se ben' eravamo in procinto di mandarla, volen' saper prima se si crede che sia per esser grata et accetabile che certo à noi piacerebbe assai, per esser cosa di buon garbo, nella qual s'è speso anco più di quello che voi scrivessi, ma m[ol].to più ne sarebbe caro, perche il pensare/ [fol. 682:] haver quadri di devocione di man' del Baroccio, è cosa che bisognaria ch'andasse molto in lungo, si perche egli è lentissimo nel lavorare per la poca salute sua come anco come anco perche in m.o lanno [et per le altre opere] e su laltri ve n'è uno che gli facciamo far noi per donarla al Re con alcuni cavalli et altre cose, di maniera che potrebbero passar anni prima che le fornisse, ma oltr'a questo, bisogna che sappiate ancora che la maniera del suo lavorare, ha più di quella del Titiano, che di Raffaello, e però non si potrebb'anch'aspettare cosa molto ecc.te, in quadri piccioli, come si vorrebbe che fosse questo. Il che tutto scriviamo al med.mo s.r Pietr'Antº ancora, et di nuovo concludemo che ci piacerebbe assai che fosse approvate la tavola con il scrittorio che scrivemmo, la qual comparisce in vero m.to bene”* (citada por G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 194, nota 2).

obstante, considera que se debe mandar a España algún pequeño cuadro devocional, aunque no sea de Barocci. También pequeños regalos como *agnus deis* y telas milanesas serán siempre oportunos en la corte española<sup>311</sup>. Para el sobrino Francisco, más receptivo a recibir regalos, se buscan alfombras<sup>312</sup> adquiridas en Venecia ó Ancona. A finales de 1584, el duque de Urbino ya ha comprado las alfombras que deseaba el secretario en la Ciudad Lagunar y las enviará aprovechando una nave que lleva granos a España, cuyo nombre le indicará más adelante<sup>313</sup>. Las

<sup>311</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 31 junio de 1584, 185, fol. 476:

*“Per parer’ del s.or conte Pietro Antonio [Lonato] io ho comunicato col sec.rio Fran.co de Idiaquez il part[icola].re della Tavolla, et egli crede che Don Gio’ no’ l’acettera se no’ fusse forse feriendo in qualche altra cosa, come dir’ cavalli ò altro. Se VA viene no’ sarà se no’ bene portarla ad ogni modo, e q[ua]n[do] il quadro di devotione no’ si potessi havere di mano di Baroccio non credo che importaria molto che fusse anco d’altra buona mano. Una delle cose basterà. Agnus Dei d’oro et d’argento ben fatti et no’ di molto peso, telette di Milano et qualche altra curiosità simile d’Italia laudarei che V.A. facessi portar’ seco qua, perche ci sarà occasione di gratificarne molti con molto utile del servitio suo e per i ss.ri santori? particolar.te è più che neccess.a q[u]alche cosa...”*

En una carta en cifra 25 de agosto de 1584, 185, fol. 484v, se habla del donativo al secretario. Estos regalos propiciarían la venida que se prepara del duque de Urbino a España.

<sup>312</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 14 de septiembre de 1584, 275, fol. 438, en la posdata recuerda los “*tapeti*” para el “amigo” que contribuirán a mantener la autoridad. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 22 septiembre de 1584, 185, fol. 494r-v, insiste sobre el donativo al secretario Francisco de Idiáquez. En vez de dinero:

*“ho à supplicar V.A. quanto più posso in suo nome che si degni far’ co’mandar’ che in Ven[ez]i.a o in Anc[on].a gli sieno comprati tre Tapeti cairini belli, et fini, ma senza seta, l’uno della lunghezza che sarà qui inclusa la misura. Gl’altri due piccoli, et che accompagnino questo più serà poss.le l’opera, et la finezza del grande. No’ dovranno’ passar credo io de 150 ó 200 Δ.di in circa (...) La spesa de’ tapeti et del porto si porrà tutta à conto mio. Che egli quà me la pagherà, et co’ la p.a buona ocne ó per via di Livorno/ fol. 494v: ó per altra più sicura e più presta si potranno mandare”*.

En 1586 sucederá a Antonio de Erasso como secretario del Consejo de Guerra aumentando su importancia (*Ídem*, 8 de marzo de 1586, 185, fol. 594).

<sup>313</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 9 de diciembre de 1584, 285, fol. 976:

*“Compramo a Vinetia i tapeti che desidera il sec.rio Idiaquez, et con l’occasion duna nave che carica di grani in questi paesi per Spagna, vi si mandano ben’ conditionati, con lre di che ha havuto questa cura in Ven.a del nome del quale, si come della Nave ancora, voi sarete avisato dall’ Orlandi. Gli presenterete poi al d.o secret.o da parte nostra”*.

B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 12 de enero de 1585, 275, fol. 212, continúa insistiendo en que se busquen las alfombras.

alfombras llegan a Madrid cuando la corte se ha trasladado a Zaragoza <sup>314</sup> para las celebrar cortes en Monzón y el matrimonio de Catalina Micaela, momento en que los príncipes italianos deben competir con la suntuosidad de los regalos que presenta el duque de Saboya.

En Monzón don Juan de Idiáquez padece un mal ocular <sup>315</sup> que los Medici se apresuran a remediar enviando un agua medicinal <sup>316</sup>. Sin embargo, la corte de Urbino piensa en una mesa y escritorio, junto a una pintura o escultura devocional <sup>317</sup>. Este mobiliario es bello y lo mandará si Maschi se lo indica. Respecto a la pintura de pequeño formato de Rafael, resulta imposible, ya que nadie que posea una está dispuesto a desprenderse de ella por mucho dinero que se le ofrezca y Barocci no es tan brillante en este tamaño. Finalmente, Maschi decide tratar con el propio Juan de Idiáquez si aceptará la mesa y el escritorio que le

<sup>314</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Zaragoza, 1 de junio de 1585, 185, fol. 541 (duplicado en fol. 542-544):

*“Ho avviso che i Tapeti erano giunti à Madrid, et n’ho dato qui notitia, acciò si possino consignare come si farà”.*

<sup>315</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 16 de noviembre de 1585, 185, fol. 579.

<sup>316</sup> Para el agradecimiento del ministro español, entre otra mucha documentación, Bongiani Figliuzzi a don Juan de Idiáquez, Madrid, 17 de marzo de 1585, AGS, Estado, leg. 1452, fol. 39; Gran Duque de Toscana al mismo, Florencia, 8 de febrero de 1585, fol. 42 y la minuta de la respuesta de Idiáquez a Francesco I, desde San Lorenzo, 29 de junio de 1585, fols. 48-49.

<sup>317</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 8 de marzo de 1586, 190, fol. 435v y 286, fol. 429:

*“Voi tornate pur a ricordare che saria ben’ di donare qualche cosa di devotione a D. Giovanni d’Idiaquez, poco mostrando d’haver’ a mem.a quel ch’in tal partic.re n’è stato da noi scritto: ma senza dar mi buga di riveder le nostre lre, vi repplichiamo haver tutt.a in essere quella tavola et scrittoio che vi fu già scritto, che sono dui bei lavori, et da non essere discare. Se ci avisarete che sieno per piacere li manderemo sub.o et m.to volont.ri. Quanto a pitture di devot.ne, medisim.te repplicamo che sono hormai quattri anni chel Barocci lavora un quadro che con alcune altre cosette noi desideravamo di mandar’ al Re, et non si può far tanto che ne venga in fine. Ne i lavori piccioli, v’habbiam’ detto ch’egli non fa cosa singolare, e tanto vi torniam’a confirmar [en 286, fol. 429v: repplicare] anch’hora; Lo haverne cose di quei di Raffaello o d’altri simili, è cosa imposs[ibi].le, per esser in mano di persone che non li darebbono per qualsi voglia prezzo. Risolvete ci hora voi se sia da mandare o no quel scrittoio con la sua tavola, che queste altre cose sono imposs.le come s’è detto; et q[uan]n[do] s’havessero da mandare, è neccess.o che ci leviate il dubbio dell’esser accettate, di che altre volte ci mottivaste”* (G. GRONAU: *Documenti artistici...*, op. cit., p. 194, nota 2).

piensa enviar el duque de Urbino y el secretario le contesta que le gustaría poder quemar todos los escritorios, mesas y tinteros que le ocasionan su enfermedad ocular<sup>318</sup>. Así, Maschi se refiere a un crucifijo que mandó la duquesa de Toscana al rey que podría ser el regalo más conveniente en estos momentos, ya que los labra admirables en marfil<sup>319</sup> un escultor en Roma. Ante estas noticias, el duque de Urbino decide no enviar la mesa y escritorio para Juan de Idiáquez si no va a conseguir sus objetivos en las negociaciones<sup>320</sup>. Cuando Maschi ofreció a Juan de Idiáquez el escritorio, éste le respondió que lo cambiaría por cualquier cosa un día, lo que era una manera formal de rechazarlo.

<sup>318</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1586, 185, fol. 620:

*“Mi rissolsi di romper’ la lancia Io stesso co’ Don Giovanni Idiaquez, sop[ra] lo scritt.o et la tavola, acciò che no’ volendo accettare restassi al men grato al buon aio di V. Alt.a et mi riuscì q.to uff.o/ [v:] nel miglior modo che in s[er]vi[tio] di lei. Et in satt.ne di esso io havessi potuto desiderare. Mi rispose Don Gio. cortesiss.e che restava in grand’ obbligo à V. A. di questa mem.a che teneva di lui, et che se il p[rese]nte fusse stato à suo gusto, mi dava la parola che di buoniss.a voglia l’havrebbe accettato, mà che come era in humore di voler abrugiar e tavole e scritorii, e calamari, co’ ogn’altro instr.to di questo mestiere tanto inimico à gl’occhi suoi, no’ voleva farsi questo mal’augurio d’incominciar’hora di nuovo à provedersene, promettendomi però che havrebbe feriato à V.A. q.to p[rese]nte in qualche altra cosa, e mostrandone in so’ma grand.ma gratitud.e. La Gran Duchessa mandò qui al Ré un Crucifisso d’oro di rilievo assai bello e intendo che in Roma v’è un Maestro che li fa d’avorio mirabili. V.A. veda se qualche cosa simile ben guarnita potria esser à proposito, che certo qualche carezza mi parrebbe che fussi da fare à q.to min.ro principale, honorato et virtuoso, ben che no’ così vivo nel negotiar’ come molti vorrebene”.*

Comparar con R. MULCAHY: “El arte religioso y su función...”, *op. cit.*, pp. 171-173 y F. A. MARTÍN: “Retablo”, en *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, Madrid 1998, p. 506, n. 204. Este retablo regalo de la duquesa de Toscana se conserva hoy día en El Escorial.

<sup>319</sup> Se trataría de Giovanni Battista Gualterio, P. Barga ó de Nicolo Pippi. Véase E. D. SCHMIDT: “Christ in the Counter-Reformation: a signed and dated ivory by Giovanni Antonio Gualterio”, *Storia dell’arte* XIX/119 (2008), pp. 5-20. Para los Cristos ebúrneos enviados por esos años a España por el cardenal Ferdinando de Medici, nos remitimos a E. D. SCHMIDT: “Cardinal Ferdinando, Maria Maddalena of Austria, and the early history of ivory sculptures at the Medici Cour”, en N. PENNY y E. D. SCHMIDT (eds.): *Collecting sculpture in early modern Europe*, New Haven 2008, p. 163 y S. SALORT y S. KURBERSKY-PIREDDA: “Art Collecting in Philip II’s Spain: the role of Gonzalo de Liaño...”, *op. cit.*, p. 227, nota 26. Agradezco a Grégoire Extermann su ayuda a la hora de interpretar esta referencia.

<sup>320</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 10 de julio de 1587, 190, fol. 493r-v.

Por eso le propone productos de olor italianos ó un caballo, pero le responde que no necesita nada <sup>321</sup>.

Para Francisco de Idiáquez <sup>322</sup>, aparte de las alfombras, se podría enviar una cama guarnecida de oro. Sin embargo, a pesar de haber recibido donativos en el pasado, consulta con su confesor quien no le da licencia para recibirla <sup>323</sup>. Para

<sup>321</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 23 de junio de 1590, 276-I, fol. 571. El duque se quejará siempre de esta frialdad del ministro, por ejemplo: Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 6 de marzo de 1594, 191, fol. 248.

<sup>322</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1586, 185, fols. 620-621v:

*“Accennai à V. A. che mi trouuavo in un poco d'imbarazzo co'l sec.rio suo cug.o [Francisco de Idiáquez] conviene adesso ch'io le ne dia conto. Et p.a ella debe sapere ch'io gl' assignai per polliza di banco i mille d[uca].ti di quel donativo, de quali hò fermam.te creduto che dovesse valersi, per ciò che oltra la cedula che gli ne diedi, quando andammo in Aragon cominció à farmene spender' per suo s[er].tio mille ottocento Reali in un letto guarnito d'oro, che volse ch'io gl'ordinassi, et questo ha veduto Il S.or Conte Pº Antonio [Lonato] fornito di tutto punto. Tornati che fummo poi qui, have'domi/ [fol. 621:] egli mostrati tapeti, che gli si diedero, e detto l'obbligo infinito che come huomo gratiss.o ch'è, ne tiene à V.Alt.a entrò a dirmi che gli bastavano i regali ricevuti, et che q[ua]n[do] gli fussero bisognati i mille d.ti se ne seria confident.te s[er]vito, ma in Aragon no' ne haveva havuto bisogno, né manco l'haveva hora qui, et quello che più importa, che no' poteva senza grave carico di conscie'za pigliarli, si che io ne baciassi le mani à V. Alt.a et ancor ch'io glien'habbi fatta qsta magg.or istanza m'è stata possibile, et mi sia valuto del mezzo del s.r Conte Pº Antº seco, come di grande amico co'mune, no' è stato possibile indurlo ad altro, che à restare con i tapeti, et col letto, et di più parendogli forse d'havermi qualche obbligo per alcune cosette donategli p.a da me, come horolog.o, Pitture, et simili, egli ha adoperato il med.o s.r conte venuto à casa mia à posta per p[rese]ntarmi in suo nome, come ha fatto, un'anello legato d'alcuni piccioli diamanti, che ad ogni modo valerà fino à settanta scudi et negando io d'accettarlo il conte hà giudicato no' pur conveniente, ma neccess.o ch'io l pigli, ne per cio ho lasciato io di riportarglielo, et di metterlo in ditto à una figliuolletta sua, il che da lui saputo, è tornato à rimandarmelo minacciandomi et giurandomi che se no lo tengo per amor suo mi rimanderà i tapeti, e [i]l letto con quanto gl'ho donato io, di maniera che è convenuto terminar q.ta pratica così, la quale è durata per parecchi giorni. Et dai mille ottocento Reali in poi che si spesero nel letto, Il resto della somma vien' a restar à disposil.ne di V.Alt.a la qale potrà hora co'mandarne il voler suo, che qui si perderà/ [fol. 621v:] t[em]po in pensar' che'l sec.rio accetti per hora più di ql che glisi è dato...”*

Encomienda a un hijo de Idiáquez que viste ya de religioso y está muy inclinado al duque de Urbino.

<sup>323</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de agosto de 1586, 185, fol. 652v:

*“Al sec.rio Franc.o Id[iaquez]. Ho' dato di nuovo una gran battaglia sopra l'accettat.e et gl'ho mostrato la lra che V.A. ne scrive à me a parte. Mostra di voler egli risponder' à lei,*

“honestar” el regalo de 1000 ducados por agilizar los negocios, Maschi le propone un aparador ó baúl con vajilla de plata ó joyas para su mujer e hijas<sup>324</sup>. Al final parece que recibe un lecho con sus colgaduras<sup>325</sup> y de esta manera indirecta se podía llegar al más reticente Juan de Idiáquez, dado que despachaban a diario. En reciprocidad de esta cortesía, Francisco de Idiáquez envía al duque diez pares de guantes de ámbar<sup>326</sup> que llevaría hasta Italia Giulio Battaglini, agente florentino. El duque los recibe<sup>327</sup>, se los agradece<sup>328</sup> al secretario y pregunta si le puede corresponder con algo.

---

*ma no' vuole già à patto veruno caricarsi la coscienza di più di quel ch'ha fatto co' l'altre gratie ricevute da V.A. anzi mi dice di andar cercando una bella pietra Bezzar per mandargliela, et che ha più volte comunicato col suo co'fessore q.to part.re e stante in so'ma il giuram.to da lui p[re]stato al Re, no' glie n'è data licenza. Veda V.A. che siffere'ti Min.ri dai passati. Questi denari dunque restano in banco tuttavia intatti, eccettuatane la somma che scrissi esser andata nel letto. Al sec.rio di Fiandra [Laloo] si pagheranno i mille Reali che V.A. co'manda...”*

<sup>324</sup> Francisco de Idiáquez al duque de Urbino, Madrid, 20 de septiembre de 1586, 182, fol. 555r-v, agradeciéndole esta merced y la de las alfombras. En un tono cortés le dice que no necesitaba de estos regalos para aficionarlo a su servicio.

<sup>325</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 15 de noviembre de 1586, 275, fol. 705, de los dos mil ducados “para el amigo” se han gastado: 1.800 Reales en la cama que sabe el duque.

<sup>326</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de octubre de 1589, 185, fol. 882v. Eran seis blancos y cuatro negros. Los marcan con un pliegue hacia dentro y una pequeña “o”. *Ídem*, 3 de febrero de 1590, 185, fol. 913:

*“Il Battaglino, come VA potrà forse haver'inteso, perduto il passaggio della galera di Don Pietro [de Medici], et imbarcatosi su una nave, ha corsi tanti pericoli di mar, et d'inimici, che ci ha quasi lasciata/ [v:] la vita, et s'havrà condutti salvi i Guanti, e i libri, che gli consignai, sarà stata una gran ventura, nel getto che qui s'inteso, che convenne far' à quella Nave”,*

y 31 de marzo de 1590, 185, fol. 931.

<sup>327</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de febrero de 1590, 288-I, 117, sólo recibe cinco blancos y cuatro negros. También se refiere a los regalos para don Juan de Idiáquez y Moura. Al faltar un par se explica que Battaglini entregó en Génova la caja de guantes al Fortuna. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, último de marzo de 1590, 185, fol. 931 y 28 de abril de 1590, 185, fol. 941:

*“Resto maravigliat.mo et co' molto scandalo, che il Battaglino no' habbi mandato à V.A. se no' 9 para di guanti, et ho scritto a lui se questo avesse possuto esser un tiro de s[er].ri per volersi rinfrancar' di qualche spesa. Io gliene consignai 10 para, come mi furono dati dal sec.rio Id.º il quale bacia le mani a VA di quant'io gl'ho ditto in suo nome”.*

<sup>328</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de febrero de 1590, 190, fol. 531.



En 1588 Maschi sugiere que el bufete junto al escritorio que se compró para Juan de Idiáquez y que éste rechazó, serían a propósito para Cristóbal de Moura <sup>329</sup>, cada vez con mayor poder en la corte <sup>330</sup>. En 1590, aparte de aconsejar que le escriba, propone que se adquiriera para él alguna “*bella curiosità*” <sup>331</sup>. Aprovechando una enfermedad del ministro, le regala, aparte de unas frutas genovesas, una pequeña imagen devocional de Cristo y su Madre <sup>332</sup> por iniciativa propia. Estos regalos hacen que el duque perciba con mayor cercanía a este ministro y le considere más cortés <sup>333</sup>. De hecho, Moura reconocerá que mientras estuvo en España el entonces príncipe fue su “alcahuete” <sup>334</sup>.

Esta medida en la entrega de regalos <sup>335</sup>, practicada por cortes como la de Urbino ó Mantua, se distanciaba de la fastuosidad florentina. En 1590 se envía desde Florencia un importante conjunto de regalos que el rey y sus ministros recelan en aceptar, algo de lo que no se maravilla el duque de Urbino <sup>336</sup> dados

<sup>329</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 4 de febrero de 1589, 276-I, fol. 503v. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de abril de 1589, 185, fol. 869r-v, donde vuelve a insistir que se recompense a Moura con alguna gentileza.

<sup>330</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de diciembre de 1589, 185, fol. 896, informa de que se le ha nombrado sumiller de corps del príncipe, el mismo cargo que tenía Ruy Gómez de Silva con don Carlos.

<sup>331</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 23 de junio de 1590, 276-I, fol. 571v.

<sup>332</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de agosto de 1590, 185, fol. 987v, narra como en una visita al ministro tras su convalecencia, le agradece “*d’una fonte di prune di Gen.a, et d’una imagnetta d’un Christo e d’una nra S.ra d’assai buona mano che gli mandai*”.

<sup>333</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 26 de junio de 1594, 292-II, 35; 191, fol. 308v.

<sup>334</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 15 de junio de 1596, 186, fol. 648v.

<sup>335</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 1 de enero de 1594, 186, fol. 360v-1, informa de que el príncipe Doria da muchos regalos en corte por dificultad de su pretensión al virreinato de Sicilia:

“*Intendo chel Prin’ Doria fa pratiche per il Governo di Sicilia mà no’ l’ho da lui, ne da niun Min.ro. Molti regali hà portati, et p[rese]ntati in corte, et io tutto cio credo che troverà difficoltà in detta sua pretensione*”.

<sup>336</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 21 de septiembre de 1591, 289-I, fol. 450: “*et non ci pare se non di molta consideratione che S. M.ta et quei ss.ri Ministri non havessero per ancora accettati li presenti mandatili dal Gran Duca di Toscana*” (lo subrayado en cifra. Espera más noticias).

los rumores que circulan por Italia sobre el Gran Duque y sus fortificaciones. Especialmente elocuente a este respecto es el envío en 1592 de costosos regalos desde Florencia para la familia real y los principales ministros. Para Cristóbal de Moura o Chinchón se destinarían relicarios y escritorios, mientras que para las condesas de Uceda o Chinchón se habían elegido delicadas labores. Sin embargo, otros ministros como Juan de Idiáquez ó el secretario Francisco de Idiáquez no los reciben<sup>337</sup>. El duque en este punto confiesa en cifra que considera la “*strada dei presenti*” ilícita e indigna de pares suyos y declara que quiere sustentar su reputación en la corte en el honor y el servicio<sup>338</sup>.

El duque de Urbino obsequiará a personas tan reticentes a recibir regalos como Juan de Idiáquez con pequeñas atenciones como libros italianos<sup>339</sup>. También recurre a escribir frecuentes cartas para mantener fresca su memoria, así evita que su servicio parezca mercancía y perder la reputación que tanto le ha costado ganar, como él mismo dirá a su embajador<sup>340</sup>.

#### *LAS RELACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES CON ESPAÑA ENTRE 1568 Y 1598*

A partir de la salida de la corte del príncipe de Urbino, mantendrá una constante correspondencia con España, siendo informado puntualmente de todas las noticias de la corte española, como la muerte de don Carlos y la repartición de sus bienes<sup>341</sup>. También se informa de algunas almonedas interesantes como la de don Carlos<sup>342</sup> ó la de Isabel de Valois.

<sup>337</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de mayo de 1592, 186, fol. 67.

<sup>338</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 18 de septiembre de 1592, 290-II, fol. 270.

<sup>339</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de noviembre de 1595, fol. 554v:

*“Sono comparsi à questa corte i libri mandati in luce dal s.r Fed.co Buon.ra e si son’ cominciati a leggere co’ universal’ approbatione di tutti i dotti. Il che mi da occ.ne di rallegrarmi hora co’ VA che tra tant’altri si buoni, et si valerosi suoi vassalli, habbi là anco quello, che così bene sà celebrar’ il suo nome. Io p[rese]ntaro uno di questi libri al S.r Don Gio’i Id.z no’ senza mira che possi giovar’ à qualche cosa del servitio di VA”.*

<sup>340</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 18 de octubre de 1595, 293-II, fol. 462.

<sup>341</sup> Diego de Córdoba al príncipe de Urbino, Madrid, 20 de agosto de 1568, 182, fol. 236.

<sup>342</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 20 de diciembre de 1569, 184, fol. 185v:

*“Si è cominciato a far l’Almoneda delle robbe della R[e]g.a la quale io ho veduta con pensiero di truovarchi qualche cosa che fusse per piacere all’ecc v.ra, ma il Re et queste*

Bernardino Maschi y otros agentes extraordinarios enviaban regularmente noticias sobre la corte para facilitar las relaciones del duque de Urbino. Éstas no se limitaban a informar, por ejemplo, de los fallecimientos ó nuevos nombramientos, para que el duque felicitase a los interesados y perpetuase sus lazos, sino que eran también culturales. Así se relatan algunos entrenamientos para torneos, fiestas como los toros<sup>343</sup>, etc.

Bernardino Maschi fue durante un largo espacio de tiempo la representación visible de la casa della Rovere en Madrid, velando siempre fielmente porque esta fuese lo más decorosa posible. En 1570 pide un caballo y un vestido adecuado<sup>344</sup> y a finales de esta década se queja de su necesidad económica y de que no se le conceda posada de aposento<sup>345</sup>. Sin embargo, cuando viene Hipólito en 1583, Felipe II le destina una de las casas de aposento más señalada y mucho mejor y honorable respecto a las otras. Aunque no la podrá usar hasta pasados unos meses, será una deferencia hacia el duque<sup>346</sup>.

En 1584 el duque quiere venir a Madrid, por lo que Maschi sugiere la compra de unas tapicerías con un dosel muy rico, aparte de pedir dinero para proveer todo lo necesario<sup>347</sup>.

### Retratos

Para mitigar la distancia de la corte, parece que, al partir, el joven príncipe encarga retratos de algunas de las personas más queridas para él, como podían

---

*ser.me S.re ne hanno preso tutto il meglio. Starò co' gl'occhi apperti a quella del Principe che pure si farà in breve, e tra tanto l'ecc vra potrà comandare quello che le saria per andare a gusto, ricordandosi delle cose che vide, vivente S. Alt'.*

<sup>343</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 20 de enero de 1571, 184, fol. 396, Don Juan de Austria se ejercita para un torneo con Coloredo.

<sup>344</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 7 de septiembre 1570, 184, fol. 318.

<sup>345</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de febrero de 1578, 184, fol. 1173. *Ídem*, B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de diciembre de 1587, 185, fol. 784, dando cuenta de cómo rechazó la casa de aposento porque no convenía a la reputación del duque.

<sup>346</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de mayo de 1583, 185, fol. 377.

<sup>347</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, último de junio de 1584, 185, fol. 475v:

*“Qui si vende una Tapizzeria di seta et d'oro co'un Dosello ricchiss.o et no' passerà forsi di 3/m Δ.di”.*

ser doña Luisa de Castro, doña María ¿Manrique? y don Juan de Austria. Estos serán llevados a Italia por el conde Landriano y realizados por Alonso Sánchez Coello <sup>348</sup>. Aunque la dama de la princesa de Portugal no está muy satisfecha con el resultado, el retratista decide no rectificarlo. El príncipe de Urbino, después de salir de España, mantendrá una estrecha relación con don Juan de Austria, especialmente desde que ambos combatesen en Lepanto y en su inventario *post-mórtem* se describirán varios retratos suyos. Maschi se compromete a realizar cuantas diligencias sean necesarias para obtener el retrato de doña Juana de Austria <sup>349</sup>. A pesar de que se lo había prometido, no terminaba de entregarlo, buena prueba del estricto control ejercido por la princesa sobre su propia imagen. Por ello, el príncipe insta a su embajador que no deje de solicitarlos hasta que los obtenga <sup>350</sup>. El retrato estará finalmente terminado en 1569 y se aprovechará el regreso del séquito del archiduque Carlos para enviarlo a Italia

<sup>348</sup> Un panorama sobre el pintor puede consultarse en M. KUSCHE: *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003.

<sup>349</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 13 de septiembre 1568, 184, fol. 33:

“*Il Maggiord.o [conde Landriano?] porta i tre Ritratti della S.ra D. Luysa, del S.r Don Giovanni, et di Doña Maria, i q.ali il Pittore mi sacramenta che si è affaticato di fare co' tutta la possibile perfettione dell'arte, et veram.te che sono stati lodati assai. Confeso bene a V.E. che quello della S.ra D. Luysa no'è tan ben piacciuto a lei, ma Alonso [Sánchez Coello] no'ha voluto rimetterci le mani dubbitando di no' peggiorarlo Al conte di Land.no ha contentato, et so che non discontenteria in nessuna parte ne anco a V.E. se io havessi havuto più giuditio, et più autorità. No' cessarò fin che no' ma'do a V.E. similmente quello della Principessa [Juana de Austria], il quale co' tutto che si sia stato promesso no'habbiamo pero potuto fin'hora cavar delle mani a S. Alt.za. V.E. havra anco la Moletta co'i Ritratti, la q.ale Henríquez dice che è apuntino come V.E. desiderava et lasso in comissione che si facesse*”.

Para los retratos de la hermana del rey en esta época, véase A. JORDAN GSCHWEND: “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una Princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita”, *Reales Sitios* 151 (2002), pp. 42-64. Quizá se pueda identificar con la reina de Portugal descrita en el inventario postrimero del duque de 1631, F. SANGIORGI: *Documenti Urbinati. Inventari del palazzo ducale (1582-1631)*, Urbino 1976, p. 203, 13. También una dama española del duque, p. 235, 411.

<sup>350</sup> Príncipe de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de octubre de 1568, 190, fol. 63:

“*I libretti sono riusciti bellissimi aspetto la Moletta et i ritratti con infinito desiderio non mancate di sollicitare che io ne resti presto e ben servito*”.

con el conde Trivulzio <sup>351</sup>. Parece que es una de las obras de las que Sánchez Coello se siente más orgulloso y, dado el tiempo que se tarda en realizar y la estima que tenía Juana al príncipe de Urbino, no sería de extrañar que hubiese posado “*ex professo*” para esta imagen. El embajador pedirá, finalmente, dinero para pagar al pintor <sup>352</sup>. En noviembre de 1569 aún no sabe si este retrato de doña Juana ha llegado a Urbino y si ha satisfecho al príncipe <sup>353</sup>. El contacto de los agentes del ducado en Madrid con los artistas cortesanos, propiciarán que se traten, como hace el conde de Landriano <sup>354</sup>.

Aparte de estos retratos para mantener la memoria de los personajes de la corte con los que se encontraba más unido, cuando el marqués de Pescara y del

<sup>351</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 1 de marzo de 1569, 184, fol. 100:

“*Ill.mo et Ecc.mo mio Pro'ne sing.re/ Ho dato al conte Trivultio [viene con el archiduque Carlos] il Ritratto della Principessa, il quale dove'do passar in Italia con l'Arciduca Carlo, come vuol fare, si è incaricato volontieri di portarlo, et di farlo capitar presto, et salvo con questa mia, in mano di V. Ecc'. Se così succederà io ne sentirò certo assai conte'to, ma assai maggiore però, se doppo giunto, mi verrà avviso ch'ella ne sia rimasa soddisfatta, et servita, come desidero. Il Pittore mi ha ben dato ad intendere gran cose, mà Io no' havendo notitia dell'arte, no' ho potuto neanche farne più giuditio che tanto. Spero tuttavia che V.E. mi farà al manco gratia di credere che io dal canto mio ne habbia mancato di tutta l'avvertenza, et sollicitudine possibile, si come no' mancarò mai in niun'altra cosa che si degnarà accennarmi, et rimettendomi nel resto al conte, il quale dice di voler venir'à farle riverenza in persona, et à darle mille raggaugli, faccio fine...*”.

*Ídem*, 15 de marzo de 1569, 184, fol. 109:

“*Questa mattina il conte Trivultio sen'è andato à trovar' L'Arciduca Carlo in Aranjuez per accompagnar S. Alt. à Barcelona, et passar' poi seco su le Galere in Italia. A lui hò dato il Ritratto della Principessa, perché penso che l'inviarà a V.E. dilligentemente sapenno il desiderio che ha di servirla in ogni cosa*”.

Va derecho a la corte imperial, pero visitará al duque de Urbino en el retorno.

<sup>352</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 23 de marzo de 1569, 184, fol. 115v:

“*Il conte Trivultio portò il Ritratto della Principessa ben co'ditionato, et subito che sia in Italia l'inviarà a V.E. la q.ale supp.co che sia degna di coma'dare che mi sia ma'dato il modo di pagarlo, che io à gran fatica mi trovo assignam.to per trattenermi a di per di*”.

En una carta del 23 de agosto de 1569, 184, fol. 141, informa que aún debe pagar el retrato.

<sup>353</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 22 de noviembre de 1569, 184, fol. 175.

<sup>354</sup> Diego de Córdoba al príncipe de Urbino, 18 de abril de 1569, 182, fol. 443v. Conde Landriano está muy bueno “y ase retratado con calças blancas a petiçion del pescara”.

Vasto, Alfonso de Avalos (1564–1593) se encontraba en España en 1580, se mostraba inclinado a casarse con doña Lavinia Feltria Della Rovere (1564–1632), hermana del duque de Urbino, por lo que Maschi pide al duque de Urbino que se envíe un retrato de la joven desde Italia<sup>355</sup>. En la edad en la que estaba debía salir de menino, portar espada y abandonar España, por lo que su matrimonio se hacía muy conveniente. Aparte de insistir en que se traiga esta imagen de la joven, se habla sobre su belleza y estatura<sup>356</sup>. Poco después Maschi averigua que un correo del Gran Duque, llegado hacía pocos días a la corte, transcurre mucho tiempo con Pietro de Medici y le trae un retrato de doña Lavinia en estuco<sup>357</sup>. Estos retratos nupciales tendrán el resultado esperado, ya que el matrimonio tendrá lugar en Pesaro el 9 de junio de 1583.

En 1586 el duque de Urbino solicita algunos retratos de tres cuartos de los hijos<sup>358</sup> de Felipe II para informarse de su evolución, junto a otros de importantes

<sup>355</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de octubre de 1580, 185, fol. 114v:

*“et dato ord.e espresso a Morisotto che gli porti [de Italia], ó mandí un Ritratto dell’Ill.ma S.ra Donna Lavinia. Il qual Ritratto se piacerà a V.Ecc.a di comandar’ che si facci subb.o et che mi sia inviato col p.o corr.o”.*

Luigi Morisotto era el ayo del joven que se encontraba entretenido en sus cacerías. También fol. 122.

<sup>356</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de noviembre de 1580, 185, fol. 126. Parece que el matrimonio se había tratado con Ferrante Gonzaga.

<sup>357</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de abril de 1581, 185, fol. 171v. Esta noticia venía en cifra.

<sup>358</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 25 de mayo de 1586, 190, fol. 459v (posdata de propia mano del duque):

*“Vorrei anco un Ritratto del principe et anco se possibil[e] fosse quello dell’Infanta, procurate anco d’haverne uno del principe Ruigomez, et un altro del Duca d’Alva, per le qual cose, no’ vi do’ più prescia che tanto. La grandezza dei Ritratti vorrebbe essere del naturale sino a mezza coscia”.*

Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de julio de 1586, 185, fol. 639v:

*“Al<sup>o</sup> Sanchez Pittore, del quale, come del miglior’ Artefice che sia quà penserò valermi, già che V.A. no’ me ne dicendo altro, no’ha pensato che possi ser il Zuccaro, si truova all’Escur.le ritratando la ser.ma Infanta, si che co’un poco di comodità di tempo q.to Ritratto s’havera al fermo. Del Ser.mo Prin’[cipe] S.M. [Felipe II] no[n] ha’ voluto fin qui che si cavi Ritratto, niente di manco n’ho scritto al Zuccaro, et al med[essim].o Alonso Sanchez, col q.ale sarò subb[it].o in tornando [de El Escorial a Madrid] egli qui, et vedrassi di haver’ / [fol. 640:] le miglior copie de gl’altri due Ritratti del Duca d’Alva, et del Prin’ Ruyg [Ruy*

ministros con los que mantuvo estrechos lazos cuando se encontraba en la corte. Para no ostaculizar las labores de Federico Zuccaro en El Escorial, el encargo recae sobre Sánchez Coello <sup>359</sup>. Sin embargo, para obtener la imagen del heredero se necesitaba un permiso, buena prueba del control que ejercía Felipe II sobre su imagen y la de sus hijos <sup>360</sup>. Se aprovecharía la estancia estiva de la familia real en El Escorial para que el retratista, que a la sazón restauraba algunos cuadros, pudiese retratar a la infanta <sup>361</sup>. Cuando Zuccaro visita la capital en octubre de 1586 informa a Maschi que Sánchez Coello llevaba bastante

---

Gómez de Silva, príncipe de Éboli] e Tutti insieme si mandera'no q[uan]to p[rim].a serà possibile, che l'agio che V.A. si degna di concedermi in servirla m'ha da far più soclecito in procurar' ch'ella sia satisfatta”.

<sup>359</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de agosto de 1586, 185, fol. 655v:

“Del Zuccari intenderà V.A. dal Veter.i quel che gliene scrivo. Alonso Sanchez farà i Ritratti, mà hà bisogno di t[em]po per q[uan]to mi scrisse, et m'ha poi detto”.

Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 31 de agosto de 1586, 190, fol. 463:

“In materia di quei Ritratti che di nra mano vi scrivemmo desiderare, non occorre dir altro, poiche sapete che non fugge il tempo, et se havesse fatta la diligenza che scrivete, Al Zuccari non ci è parso d'addossare questa briga, per saper quanto è occupato, oltre che no' sono opere queste che noi desideramo, che non si possin' far da persone di manca portata, et nen'sbrigata della sua”.

Ídem, Gobbio, 29 de octubre de 1586, fol. 473: “Dei Ritratti non v'è fretta come ultim.te vi fu scritto”.

<sup>360</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 22 de agosto de 1586, 185, fol. 649v:

“Il caval[ie].r Gio Figliuzzi è risoluto di partir' tra XV giorni, et porterà i due Ritratti. Gl'altri due si manderanno subb[it].o che S. M. dii licenza che si cavi quello del Prencipe”.

El 10 de enero de 1587, fol. 695, comunica el relevo del embajador del gran duque de Florencia:

“Hò sperato di mandar pero lui [Gianfigliuzzi] qualche Ritratto a V.A. ma no' s' se Alonso Sanchez mancherà della promessa”.

<sup>361</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, 185, fol. 655v, Madrid, 23 de agosto de 1586:

“Trouvai [en El Escorial] che S.M. stava beniss.o et cosi i Ser.mi Prin' e Infanta. Per quanto procurai intender' da molti, et dal Zuccaro in part[icola].re che l'havea vista, la S.ra Inf.a è nel miglior esser che si possi desiderare, et sono false le nuove sparse in Italia della sua grassezza [...] Alonso Sanchez farà i Ritratti, mà hà bisogno di tempo per questo mi scrisse, et m'ha poi detto”.

Ídem, 20 de septiembre de 1586, 185, fol. 668v: “De i Ritratti no' posso dirle altro, stando tuttavia Alonso Sanchez nell'Escuriale. Tornato che sia qui vi si darà tutta la fretta possibile”.

avanzado el retrato de la primogénita del rey <sup>362</sup>. Éste sería de cuerpo entero y Maschi lo vería en Madrid a finales de octubre de 1586 <sup>363</sup>. Se podría relacionar con el prototipo que queda en la colección real y hoy está en el Museo del Prado (P-861) en el que la infanta aparece con Magdalena Ruíz y sus mascotas <sup>364</sup>. El 13 de diciembre de 1586, aún no tiene el retrato del príncipe, ya que Sánchez Coello no ha obtenido la licencia del rey para retratarle, a pesar de la intercesión de su hermana <sup>365</sup>.

En marzo de 1587, Maschi ya tendrá en su casa el retrato de cuerpo entero de la infanta y el de tres cuartos del duque de Alba que comenzó cuando Sánchez Coello regresó a Madrid en octubre de 1586 <sup>366</sup>. Éste sería similar al actualmente

<sup>362</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de octubre de 1586, 185, fol. 676:

*“A i Rittratti si attende hora co’ più dillig[en].tia. Il Zuccaro che è stato qui, mi dice che Alonso Sanchez havea già in buon esser nell’Escur.le quello della Ser.ma Infanta”.*

<sup>363</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, Todos los Santos de 1586, 185, fols. 685v-686:

*“Ho veduto qui il ritratto finito della Ser.ma Infanta, che è assai bello, mà intiero dal naturale. hora Alonso Sanchez porrà mano à quelli di V. Alt.a che hanno da esser’ a mezza coscia”.*

El 15 de noviembre, anuncia, fol. 689: *“A i Rittratti di V. Alt.a si va tuttavia attendendo”.*

<sup>364</sup> La infanta solía llevar a sus monas en sus desplazamientos, incluido el veraneo escorialense, como se desprende de una carta que escribirá muchos años después a su hermano recordándole cuando una de sus mascotas devoró los órganos de la Basílica escorialense, A. RODRÍGUEZ VILLA (ed.): *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma y otros personajes*, Madrid 1906, pp. 141-142.

<sup>365</sup> *“I Rittratti se no’ p.a verranno poi col sudetto s.r Conte [Pietro Antonio Lonato] ma questo del Ser.mo Prin’ Alonso Sanchez no’ ha potuto anc[or].a ottener lic[enz].a di cavarlo, ancor che la ser.ma Infanta ne habbia suplicato S.M. no’ ne è però / [fol. 692:] fuor di speranza”.*

<sup>366</sup> Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de marzo de 1587, 185, fol. 703v:

*“Hò già in Casa due Rittratti finiti della S.ra Infanta, et del Duca d’Alva, i quali sicur[amen].te verranno col Caval.r Gianfigliazzi. A gl’altri s’attenderà subb[fit].o che alonso Sanchez habbi licenza di far’ quel del Prin’. Per l’altro di Ruy g.z egli havrà d’andar al Pardo che qui non c’è chi n’habbia ness[un].o. Gli son pagati à buon conto 400 Real”.*

El 2 de mayo, fol. 713, informa de que el embajador florentino se retrasa por concluir el matrimonio de Pietro de Medici. El 17 de octubre ya están en camino, fol. 770. Este retrato de Éboli, cuya autoría revela Argote de Molina, sucumbirá en el incendio de El Pardo en 1604.



conservado en el palacio de Monterrey Salamanca <sup>367</sup> y sería el primero que se podría copiar, ya que quizá Sánchez Coello guardase un prototipo en su taller. Para Ruy Gómez de Silva, se debía pedir licencia para copiar el que colgaba en la galería de retratos del palacio de El Pardo, donde se conservaba un retrato pintado por Antonio Moro cuando la corte española se encontraba en Bruselas con anterioridad a 1559. El duque quería un retrato de Éboli, como era cuando le conoció en España <sup>368</sup>. Se vuelve a insistir en este retrato en agosto de 1588 y Alonso Sánchez Coello sería el encargado de realizarlo <sup>369</sup>. Ya había retratado a estos dos ministros, a petición de Argote de Molina, en 1571 <sup>370</sup>. No obstante, estos encargos se frustran con la muerte del retratista a quien el duque de Urbino estimaba bastante <sup>371</sup>. Para conseguir el retrato del príncipe heredero se vale de la ayuda del caballerizo Diego de Córdoba <sup>372</sup>. En 1590 parece que un alumno de Sánchez Coello podrá copiar el prototipo que ha pasado el visto bueno real, pero

<sup>367</sup> Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid 1991, p. 151. 38. Fechado en 1567 y también proveniente de la colección de los duques de Urbino.

<sup>368</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 26 de marzo de 1588, 287, 440v:

*“Aspetiamo gl'altri, q[ua]n[do] si saran possuti havere, dicendosi che quello di Ruigomez noi desideriamo haverlo della età che era q[ua]n[do] noi eravamo in Corte. il che no' potendosi haver' no' ci curiamo che lo mandiate altrim.te”.*

<sup>369</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de agosto de 1588, 185, fol. 830:

*“Alonso Sanchez no' ha anc[or].a licenza di cavar il ritratto del Ser.mo Principe [Felipe]. Quanto à quello di Rui gomez, mi afferma che fù fatto in Fiandra, et no' quando l'Alt.a Vra era qui, ond'ella havrà hora da coma'dare se ne vuole ad ogni modo copia”.*

<sup>370</sup> R. M. ZARCO DEL VALLE: “Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España”, en *CODOIN LV*, Madrid 1870, pp. 445-449.

<sup>371</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 24 de octubre de 1588, 287, fol. 523:

*“Ci dispiace la morte d'Alonso sanchez si perche l'havavamo per nro amorevole come anco per il desiderio che habbiamo d'haver il Ritratto del Princ.e la qualcosa quando si potesse ottener'siani a cuor' di no' perderne occone”.*

<sup>372</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de diciembre de 1589, 185, fol. 896: *“Don Diego de Cord.a mi manda il questo punto l'alligata et forse il Ritratto del Ser.mo Principe se si potrà cavarlo”.* Se refiere a una carta del caballerizo del día anterior (182, fol. 588), en la que relata cómo el joven cabalga detrás de él por campaña y no querría apearse nunca. También da cuenta de sus progresos en la equitación siendo su mejor discípulo y augurando que llegará a cabalgar mejor que él.

pedía a cambio una cantidad que Maschi juzgaba excesiva<sup>373</sup>. Seguramente se refiera a Juan Pantoja de la Cruz<sup>374</sup>, quien trabajará frecuentemente en estas fechas tanto para el príncipe, como para su hermana. En 1592, con la intercesión de don Pedro de Guzmán, se pide al propio príncipe y resulta una opción más conveniente un retrato de cuerpo entero, aunque el duque deseaba uno de tres cuartos, sacado del natural, que se pensaba dar a una embajada suiza<sup>375</sup>. En noviembre de 1592<sup>376</sup> anuncia que ha mandado el retrato, conseguido a buen precio,

<sup>373</sup> Bernardino Maschi al duque de Urbino, Madrid, último de marzo de 1590, 185, fol. 932:

*“Non mi sono scordato del ritratto del Se.mo Principe dima'dandone il pittore che l'ha cavato 100 d.ti per solo copiarlo m'è parso che sia bene lasciargli passar un poco di q.sta fantasia per manco di 40 o 50 credo bene che no' si potrà haverlo, che pur' è una vergogna poi che in Italia se n'havrebbe una copia ecc.te per manco di 20”.*

<sup>374</sup> Véase M. KUSCHE: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores* B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco, Madrid 2007. También se hará referencia, años después, a un flamenco hereje que estuvo en su taller y a principios del siglo XVII estaba en Londres “tan bueno como él en el pintar”, véase M. C. DE CARLOS: “El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)”, en J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid 2003, p. 269, nota 49.

<sup>375</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de octubre de 1592, 186, fol. 118v: Pedro de Guzmán comunica al príncipe Felipe:

*“ho stimato di dover tanto più presto procurar' che l'Alt.a Vra [duque de Urbino] habbia il gusto che desiderava di conoscerlo almanco in pittura et cosi senza entra in quella spesa di tante, e tante decine di scudi che un Allievo d'Alonso Sanchez voleva per copiar il suo Ritratto, n'ho havuto per manco so'ma un altro cavato del naturale, il quale si doveva mandar à svizzeri, et non si mando poi, perche S.M. volse che fusse intiero, et questo è poco/ [fol. 119:] più che fino alla cintura. Mi ricordo ben che V.A. il voleva a mezza coscia, ma per no' trattenerla più, m'è parso men male mandarlo così. Verrà co' le prime Galere”.*

*Ídem*, 14 de octubre de 1592, 186, fol. 123, lo manda con Camilo Guidi secretario del embajador del Gran Duque dirigido al marqués Vitelli. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de diciembre de 1592, 190, fol. 837: *“tra tanto vi diciamo d'aspettar con desid.o il Retratto che di esso principe dite di mandarci”.*

<sup>376</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de noviembre de 1592, 186, fol. 126:

*“Le ho mandato insieme il Ritratto del ser.mo Prin' per darlene questo gusto adesso, et se ne verra'no à miglior' prezzo di quel che sono, gl'altri, che si fanno intieri, et che V.A. ne vogli uno, si farà poi cavarlo”.*

Para la recepción, duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de marzo de 1593?, 290-I, fol. 363v. y 3 de abril de 1592, 190, fol. 544: *“Habbiamo poi havuto per via et diligenza del marchese Vitelli, il Retratto del Principe, che voi mandasti...”*. Quizá este retrato se pueda identificar con el descrito en el inventario de 1631 (F. SANGIORGI: *Documenti Urbinati...*, op. cit., p. 216, 158).

para no retrasarse más, pero siempre podrá obtener más adelante otro mejor del que el duque pueda sacar copia.

Como la ausencia de la corte del duque, desde 1568, había sido demasiado larga, decide mandar un retrato suyo actual a don Diego de Córdoba, para que lo muestre al rey y a sus hijos<sup>377</sup>. La imagen, cercana al retrato conservado hoy en Oslo, tiene el efecto deseado, como revela una carta del caballerizo<sup>378</sup>. El rey admira el retrato, seguramente de gran calidad artística, y observa que el duque estaba aún más delgado que en 1568<sup>379</sup>.

Dentro de la puntual información que ofrece Maschi de la corte da cuenta del envío de un retrato por parte del príncipe al marqués de Denia que servirá para paliar su ausencia hasta que se puedan volver a encontrar<sup>380</sup>.

<sup>377</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de febrero de 1595, 186, fol. 486:

*“Don Diego [de Córdoba] seppe, che m’era venuto il Ritratto di V.A. et lo volse veder subito, e tienselo ancora, con inte’to, per quanto mi disse avant’hieri, di mostrarlo a S. M.tà et a loro Altezze”.*

Aprovecha para informarle que ha sabido a través del caballerizo que al príncipe le ilusionan los dos *corsieri* con que le piensa obsequiar el duque y que estos regalos serán aceptados.

<sup>378</sup> D. de Córdoba al duque de Urbino, Madrid, 21 de marzo de 1595, 182, fol. 610, tras relatar lo que huelga Felipe II en El Escorial (más que en Madrid):

*“y holgado he mas con un retrato de V ex.a lo que no se dezir ni encarezer, el qual lleve a su M.d diziendole que ya que v. ex.a no podia personalm.te besalle las m’s venia a besarselas y a velle como podia. holgo muchiss.o de velle y dize que no conociera a V. ex.a segun le pareze esta mudado dixee tampoco v. ex.a conociera a su M.d por la misma razon. estavamos entonçes quales estuvieramos agora y agora tan diferentes de entonçes que no es de espantar no conosçerse y e holgado tanto con el que aun me lo tengo en casa donde esta y estara v. ex.a tan presente como si no estuviese ausente...”.*

No obstante, el retrato no se menciona ni en su inventario de bienes *post-mortem*, ni en el de sus hijos.

<sup>379</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de marzo de 1595, 186, fol. 491:

*“S. M.tà vise il Ritratto di V.A. et per quanto mi dice Don Diego, ne gustò assai, maravigliandosi però, che ella fussi più magra, di quel, che era qua...”.*

<sup>380</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de abril de 1596, 186, fol. 626. Príncipe escribe frecuentemente a Denia a Valencia, le cuenta uno de palacio:

*“e che gli porta sì buona volontà, che tenendo uno di q.ti giorni il Ritratto di S. M.tà e il suo propio in mano, diede il propio al s.or Don Christ.o [Moura] dicendogli Embiad co’ correo à posta este Retrato al Marques de Denia, y escrivilde que se le imbio hasta que nos/ [626v:] veamos, effetto che, se passo così, no’ si sa forsi/ [fol. 622v:] anco se uscì da S. Alt.a per voler’ piccare chi si crede che aiutò a far’absentar’ il Marchese di quà”.*

*Indumentaria*

Una de las preocupaciones más importantes del joven príncipe era la de subrayar su vinculación con España vistiendo a la moda española<sup>381</sup>. Ya su padre se había interesado años atrás por los afamados guantes que todos los españoles llevaban en Bruselas<sup>382</sup>. Al poco de partir encargará un cuero perfumado que sirva para elaborar un coleteo<sup>383</sup>. Parece que es difícil realizar esta operación y Giulio Veterani sugiere que Maschi mande el cuero que ya se perfumará en Italia<sup>384</sup>. Asimismo, se valdrá de la ayuda de Córdoba para encargarse de la mezcla pardilla<sup>385</sup>.

<sup>381</sup> Continúa siendo una referencia fundamental C. BERNIS: “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid 1990, pp. 66-111 y últimamente A. DESCALZO y J. L. COLOMER (eds.): *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Museo del Traje, Madrid, 1-4 de octubre de 2007 (Actas en prensa).

<sup>382</sup> Paolo Casale al duque de Urbino, Gante, 28 de julio de 1559, 183, fol. 155v:

*“Tutti li quanti che si usa in questa corte da dame o da cav.rri sono o d’Ocagna di Spagna o di Lovagna (...) ma sono di cani, li quali si mandano per il mondo, per cosa boniss.a et io ne ho veduto anco in mano de la Duchessa di Loreno, ma ne de l’una ne de l’altra foggia ho potuto fare trovare, che non sieno unti con quel maladetto rancio, intendo che q.te dame li purgano beniss.o e so che molto meglio si sapra fare in Italia, cosi dunque come sono, ne mando due pari a VE d’Ocagna e due di Lovanio e son certiss.mo che non le piaceranno”.*

<sup>383</sup> Giulio Veterani a B. Maschi, Urbino, 28 de julio de 1569, fol. 73v.

<sup>384</sup> Giulio Veterani a B. Maschi, Pesaro, 10 de octubre de 1569, 190, fol. 84: “*Se non ha modo di prosar profumare quelle pezzi, lasci che ce si proveda da qua*”.

<sup>385</sup> Príncipe de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de octubre de 1568, 190, fol. 63v, solicitó a Diego de Córdoba una “*pezza di rascia bertina mischia*”. En el fol. 64, le ordena que, cuando sepa el precio de las “*rascia pardiglia*” de mezcla, se lo diga. B. Maschi al príncipe de Urbino, 23 de marzo de 1569, 184, fol. 115v:

*“Nella Rascia pardiglia di Mezcla si userà ogni poss.le dilligenza, massime co’l mezzo di q.sto cortese Don Diego di Cordova, nel quale no’so desiderare tanto amore quanto egli mi mostra in ogni minima cosa che puo toccare al servizio di V.E.”.*

*Ídem*, 23 de agosto de 1569, 184, fol. 141:

*“Hebbi avviso del salvo arivo della Rascia in Alicante, et voglio sperare che la Nave buona, su la quale doveva venire, habbi molto presto a truovarsi in Italia (...) de i cento scudi pagata la rascia, che è 23 vare e un terzo, a 40 reali la vara, come scrissi, poco mi rimane. Ho fatto fare le trezze, le quali manderò con la prima buona occne...”.*

*Ídem*, 10 de septiembre de 1569, 184, fol. 148:

suficiente para elaborar con ella hasta cinco vestidos<sup>386</sup> que tardará bastante en llegar hasta la corte de Urbino<sup>387</sup>. Encarga “*trezze*” (trenzas?) que se enviarán con la primera ocasión<sup>388</sup>. En un principio libra dos docenas que servirán como modelo, ya que no se le indicó cómo debían ser ni la cantidad<sup>389</sup>. También el príncipe pide calcetas españolas<sup>390</sup> y Maschi le pide algunas suyas que sirvan

---

*“aspetta’do co’intensiss.o desid.o d’intendere ch’ella sia rimasa sattsiffatta della Rascia pardiglia la qle su la nave Bona venet.na doveva partir da Alica’ta al principio d’Agosto. Ho fatto fare frezze et se no’ prima le manderò co’l conte”.*

<sup>386</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 22 de noviembre 1569, 184, fol. 175, está atónito porque aún no haya aparecido la nave que junto a las cosas del embajador veneciano [Guzmán de Silva, anteriormente lo recomienda al duque, puesto que eran vecinos] portaba la rascia pardilla que desde hace semanas debía haber salido de Alicante “*scherzi*” del mar. A finales de julio la entregó al veneciano Michele Ris (nave Bona). La embolsó bien y piensa que llegará bien acondicionada. Eran 23 varas y una tercia para 5 vestidos a 40 reales la vara,

*“di modo che co’l pagar queste 35 Δ.di il Ritratto della Principessa, del quale mai ho havuto avviso se capitò et sattsifece a V.E. ne manco degl’altri mandati co’l Maggiord.o, ella potrà pensare che dei 100 Δ.di che mi se rimeisero dovrà essermi avanzato per pagar le armi”.*

En otra carta del 18 de enero de 1570, 184, fol. 195, según le comunica el embajador Cavalli, la nave que llevaba la *rascia* llegó a Venecia. .

<sup>387</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Córdoba, 25 de febrero de 1570, 184, fol. 198: *“Non ho’ ancora avviso che VE ricevesse mai la pezza di rascia, et ne sto con pena, sapendo che era giunta in Venezia tanti di sono”.*

<sup>388</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 23 de agosto de 1569, 184, fol. 141. *Ídem*, 10 de septiembre de 1569, 184, fol. 148, ha hecho hacer las “*frezze*” que mandará, si no se ofrece ninguna mejor ocasión, con el conde que va hacia Cartagena. *Ídem*, 26 de octubre de 1569, 184, fol. 159:

*“Portarà anco il conte [Cesare Landriano] due dozzine di frezze che VEcc’ coma’do che io facessi fare; et dico portarà perche con tutto che si truovi co’l piede in staffa, no’ sono ancora ben certo che parta”.*

<sup>389</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 22 de noviembre 1569, 184, fol. 176. El conde Cesare Landriano parte ese día hacia Cartagena

*“ho hato due dozzine di frezze le quali se saranno a gusto di V. Ecc potrà far coma’dare che mi si avvisi che ne manderò dell’altre, no’ sono state piu questa volta, perche no’ mi fu scritto se no’ simplicem.te chio dovessi far fare delle frezze, et no’ sapevo ne come havessero a essere ne quante, no’ l’ho inviate prima per mancam.to d’occ[asio]ne...”.*

<sup>390</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 17 de abril de 1571, 184, fol. 432. Para ello se le envía crédito de 100 ducados.

de medida. Entretanto le envía cuatro pares de seda negra “*de più bel punto*”<sup>391</sup> y manda hacer otras a Toledo<sup>392</sup>. Tras su regreso de la Armada, el príncipe de Urbino las espera<sup>393</sup>. No obstante, Maschi alega que en esos años las calcetas son muy malas en comparación con las tejidas en Nápoles, Pesaro ó Milán, por lo que no manda sino cuatro pares escogidos<sup>394</sup>. Cuando éstas llegan a su destinatario, no satisfacen al llevar demasiada seda<sup>395</sup>. Otro de los artículos más apreciados en el extranjero eran los guantes perfumados. En 1578 Maschi envía cuatro pares de guantes, dos blancos y dos negros, para que si le gustan, le envíe regularmente<sup>396</sup>. Vestir a la moda española era uno de los principales medios de integración en la corte y, cuando llega a eslla el marqués del Vasto, su ayo, Luis Morissotto gasta 400 ducados en labores y guantes<sup>397</sup>.

### *Armas*

Desde la salida del príncipe, como ya había hecho su padre, se valorarán las espadas toledanas. Para procurar estas armas se recurre a la ayuda de don Diego

<sup>391</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 7 de julio de 1571, 184, fol. 456, manda con Valerio cuatro pares de calzetes de seda negra.

<sup>392</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 25 de noviembre de 1571, 184, fol. 505v: “*le calzette so’ quasi tutte in essere, et mi viene avvisato da Toledo che satisfaranno*”. Espera la orden de que si las envía con el que lleva la licencia de caballos.

<sup>393</sup> Príncipe de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 20 de enero de 1572, 190, fol. 96. También desea caballos. En una carta desde Pesaro, 7 de febrero de 1572, 190, fol. 102, indica que se remitan las calcetas a esa ciudad a su guardarrobba Aníbal. *Ídem*, 30 de mayo de 1572, fol. 113, aún no han llegado.

<sup>394</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 4 de junio de 1572 (Roma), 184, fol. 604v.

<sup>395</sup> Príncipe de Urbino a B. Maschi, Urbino, 18 de agosto de 1572, 190, fol. 123, el capitán Valerio le entrega los cuatro pares de calcetas “*per essere troppo piene di seta, non sono a gusto mio*”. *Ídem*, Pesaro, 6 de abril de 1573, 190, fol. 142, no ha recibido *calzete*. En una carta del 21 de junio de 1573, 184, fol. 620v, desea que se le diga si las calcetas resultaron a su gusto.

<sup>396</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de abril de 1579, 184, fol. 1263, iban con un poco de ámbar que le envió de Portugal Filippo Terzi. Tienen “*taglieto*” en costura a la entrada. *Ídem*, 23 de abril de 1579, fol. 1264, anunciando que mandó con el sr Sforza Brivio dos pares de guantes de ámbar.

<sup>397</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de octubre de 1580, 185, fol. 114. Era sobrino del cardenal de Aragón.

de Córdoba<sup>398</sup> y serían realizadas por un armero en Fuentidueña del Tajo (Toledo)<sup>399</sup>. Éste, como era común, se retrasa y miente respecto a la fecha de entrega, por lo que se le invita a que se traslade un mes a Madrid para concluir el encargo. A pesar de las cartas de don Diego apremiándole, no se consiguen resultados<sup>400</sup>. El problema se agraba con la ida de Maschi a Andalucía en el séquito de Felipe II<sup>401</sup>, tras la guerra de Granada<sup>402</sup>. Estando allí, se le informa de que el armero ha caído gravemente enfermo<sup>403</sup>. Apenas regresa Maschi a Madrid, manda un correo a Fuentidueña y un hijo de Martínez le dice que su

<sup>398</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 23 de agosto de 1569, 184, fol. 141, se solicita cuanto se puede al maestro. El 26 de octubre de 1569, 184, fol. 159:

*“Delli’armi niente più spero di quello che le avvisai con l’ult.e mie, ma no’ cessarò in ogni modo di usarvi di nuovo ogni possibile sollecitudine, et dilligenza”.*

<sup>399</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 10 de septiembre de 1569, 184, fols. 149-150. En estos momentos se piensa compensar a este cortesano con una *credenza de maiolica* de Urbino y un reloj

*“Ella no’ potrà credere gl’uffittii, e l’oferte che sono state fatte a quel bugiardo Armero di Fuente Dueña, il quale da buone parole, ma non si vedono per ancora fatti, et io mi dispero che in cosa di così poca importanza mi manchi la facultà di poter’ far’ servire V. Ecc’ ma se io dovessi andar’ à star’ in persona un mese co’ lui sono risoluto mentre stò in Spagna di vederne il fine. Can traditore, che già dovrei tener’ tutte l’armi in casa secco’do il tempo che ha havuto”.*

*Ídem*, 22 de noviembre 1569, 184, fol. 175, dando cuenta de cómo ha entregado una carta a Córdoba y sus diligencias por conseguir las armas y la paga de éstas.

<sup>400</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 6 de enero de 1570, 184, fol. 192: *“Il s.r Don Diego ha scritto di nuovo all’Armero di FuenteDueña, ma egli ne stà quasi disperato, come facc’io”.*

<sup>401</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 18 de enero de 1570, 184, fol. 195: *“Dell’arme habbiamo ogn’hora manco spera’za et l’uno, et l’altro, tanto furfante, et quel M.ro pure non si lassera addietro la dilligenza anco a cordova”.* *Ídem*, Córdoba, 25 de febrero de 1570, 184, fol. 198.

<sup>402</sup> El príncipe de Urbino quiso participar en esta campaña bélica, B. Maschi al príncipe de Urbino, Córdoba, 22 de abril de 1570, 184, fol. 203. Se concede una audiencia a Maschi para informar al rey del matrimonio del príncipe y le escucha atentamente *“et come con bocca da ridere”.*

<sup>403</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Sevilla, 19 de mayo de 1570, 184, fol. 257:

*“Mi vien’avvisato in questo punto che l’Armero di Fuentidueña è caduto gravem.te infermo (...) non so’in che termine saranno rimase l’armi, al mio ritorno a Madrid (...) continuerò ogni sollecitudine et dilligenza possibile”.*

padre, tras cuatro meses de enfermedad, ha muerto, por lo que se compromete a acabarlas él en agosto, añadiendo además, además un espaldar para que sienten mejor al pecho <sup>404</sup>. Cuando el armero trae a Madrid finalmente la armadura, ésta contenta a todos, especialmente al archiduque Rodolfo, quien se prueba la celada que era de su talla. Tanto don Diego de Córdoba, como don Rodrigo de Mendoza <sup>405</sup> alaban su belleza y recomiendan cómo gratificar al armero que había hecho, además, un espaldar que no se le encargó <sup>406</sup>. Esta armadura, excepcional en la

<sup>404</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 2 de julio de 1570, 184, fol. 261:

*“Subb.o ch'io giunsi in Madrid ispedii uno a Fuentiduegna per saper' nuova dell'arme, et la risposta fu che venne qui un fig.lo di Martinez, l'uno de' due Armeri) che l'altro è stato sempre in granata, et mi disse che suo P[at]re doppo una lunga infermità di più di quatro mesi se ne era passato all'altra vita, et che questo era stato causa della dilatione del dar' l'armi, pero che mi obbligava la fede, et parola sua che sariano finite per tutto il mese di agosto, et tanto a gusto di ogn'uno che se n'intendesse che no' si sapria desiderare più. Gli disse che esse'do tali a giuditio del s.r D. D. di Cordova, et di altri cava.ri a quali volevo farle vedere, gliele havrei pagate con qualche avvantaggio. Egli parti co' rissol.ne di voler fare anco gli spalacci oltra i pezzi che VE coma'do, dice'do che cosi havria accertato meglio il petto. Stò dunque / [fol. 262:] con strema ansia VE si degnarà far'ordinare che sieno subb.o rimessi i denari per pagarle. Prezzo no' si è fatto, ma il giusto gli si darà, et in questo lasserò governarmi al S. Do' Diego come VE già mi scrisse”.*

<sup>405</sup> Será uno de los personajes, al igual que don Luis de Ávila, cuya presencia junto al príncipe de Urbino hará que parezca cuerdo, como recordará muchos años después Bernardino Maschi cuando Vincenzo I Gonzaga quiera enviar a su hijo a educarse en España, Anibale Iberti al duque de Mantua, Madrid, 3 de julio de 1598, ASMn, Gonzaga, 605, fol. 594. Su muerte es relatada al duque de Urbino por Maschi B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de octubre de 1588, 185, fol. 846.

<sup>406</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 15 de agosto de 1570, 184, fol. 280:

*“L'Armero mi portò finalmente/ [fol. 280v:] l'armi, le q.ali contentarono à tutti qs.ti ss.ri e il Prin.e Ridolfo volse provarsele; la celata gli veniva quasi eccellent.te. L'ho inviate verso Alicante di dove hanno à partir molte navi per Genova, da Genova saranno indirizzate à Ferrara in una cassa ben conditionate co' certe robbe del S.r Cavalier Gualengo, et però sarà necess.o che VE. facci dar'ordine che le sieno ma'date subb.o che saranno giunte. Questi ss.ri me l'hanno fatte pagare cinquanta scudi, dicendo Don Rodrigo de Mendoza et Don Diego di Cordova che non meritava manco per la bellezza loro, è vero che ci è l'espaldar di più che no' si ordino, perche il M.ro dice haver' cosi accertato meglio le misure, le q.ali vengono similmente con l'armi, l'ho pagate dei cinquanta scudi che scrissi a VE essermi stati dati da un frate in nome di certa persona che si era confesata et gli havea restituiti a lui, tene'dose debitrice a VE/ [fol. 281:] Piacciamo a Dio che quest'armi giunghino presto et satisfaccino V. Ecc.”.*



producción española, se envía hacia Alicante dentro de las cajas del equipaje del embajador de Ferrara <sup>407</sup>. La importancia del envío hace, como era habitual, que se siga su trayectoria para que no se extravíe por el camino <sup>408</sup>.

La familia ducal tuvo relación con Vespasiano Gonzaga, a la sazón en España, quien envía en 1570 un dibujo de la fortificación de Cartagena al joven príncipe <sup>409</sup> que sería copia del entregado al rey <sup>410</sup>.

Sabiendo que el duque estimaba las espadas españolas, le envía algunas periódicamente. En 1582 aprovecha la marcha a Italia de monseñor Segá para enviar una espada forjada por Tomás de Ayala para llevar a caballo <sup>411</sup> que será especialmente apreciada por el duque <sup>412</sup>. A finales de 1584, el duque aprovecha el envío de un reloj para pedir a don Diego de Córdoba en reciprocidad

<sup>407</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 7 de septiembre 1570, 184, fol. 312 y 29 de diciembre de 1570, fol. 381v:

*“Mandai l’Armi gia Mesi sono et ho’ avviso che arrivarono à salvam.to con alcune robbe del Gualengo, et per segnale di ciò ne ho pagato altro cento reali del porto, ma no’ mi è già ancora venuto nuova alcuna che V.E. l’habbi ricevute, di che stò con infinita pena”.*

<sup>408</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 25 de septiembre de 1570, 184, fol. 328, las naves que llevan las armas ya han salido de Alicante. Espera que le gusten y que lleguen. *Ídem*, 8 de octubre de 1570, 184, fol. 335v, PD: *“Aspetto co’infinito desid.o avviso dell’arrivo dell’armi”*. También menciona sus deudas. Aún en una carta del 17 de abril de 1571, 184, fol. 432, desea que hayan llegado aquellas *“beate arme”*.

<sup>409</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de julio de 1570, 184, fols. 267 y 221v. Vespasiano Gonzaga al duque de Urbino, Cartagena, 3 de agosto de 1570, 182, fol. 1237, describiendo la defensa de una plaza con alusiones a Vitrubio.

<sup>410</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 20 de enero de 1571, 184, fol. 396, se enviará, junto *“scartafacci”* con Marthiarte.

<sup>411</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de marzo de 1582, 185, fol. 240:

*“Ne manderò forse dell’altre [plantas de olivo] co’ Mons.r Segá ancora, al quale ho consignato una spada da cavallo per V.E. lunga cinque palmi, et mezzo in circa, con lre che da una parte dicono, Tomas de Ayala, et dall’altra IHS Maria. L’ho havuta per un arma assai bella, et però mi è parso poter pigliar’ardire di supplicar l’Ecc.a Vra a riceverla come per un picciol segno della mia devot.ne”.*

Tomás de Ayala era uno de los más afamados espaderos toledanos del siglo XVI.

<sup>412</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 28 de junio de 1582, 190, fol. 359:

*“Habbiamo ricevuta la spada che ci havete mandata, la qual è molto bella, et ci è stata cariss.a”.*

media docena de hojas de espada un dedo más largas de la marca o tamaño permitido <sup>413</sup>. Una petición similar es la que recibe Bernardo Maschi en 1585 <sup>414</sup>, pero debe posponer la búsqueda hasta su regreso a Castilla desde Aragón, donde se traslada la corte <sup>415</sup>. En 1586 ya están en camino hacia Italia y Maschi desea que satisfagan al duque <sup>416</sup>, quien hará diligencias en Génova para tener las hojas de espada cuanto antes <sup>417</sup>. Maschi intentará enviarlas con el embajador veneciano saliente, Gradenigo <sup>418</sup>. Como tarda en partir y, aunque le habían aconsejado que era mejor enviar estas hojas sin bruñir, las bruñe descubriendo que no eran de buena calidad. Por ello encarga otras a Francico Ruiz, el mejor

<sup>413</sup> Duque de Urbino a Diego de Córdoba, Pesaro, 7 de diciembre de 1584, 285, fol. 29:

*“Se VS mi vorrà far gra’ di mandarmi mezza dozena di lame di spade che siano più lunghe della marca un buon dito mi fara gran favore”.*

<sup>414</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 21 de marzo de 1585, 190, fol. 391. En la posdata le pide que con la primera ocasión le envíe cuatro hojas de espada:

*“piu lunghe Della Marca un dito, et nel resto che habbino l’altre qualità che per esser buone et belle si richiedeno”.*

<sup>415</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Zaragoza, 4 de mayo de 1585, 185, fol. 537v:

*“Le spade no’ si sono potute truovar qui a proposito per molta dillig.a che vi sia usata, et dubbito che fino al mio ritorno in Castiglia si havrà difficoltà in servir VA com’ella vorrebbe”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 8 de junio de 1585, 190, fol. 398v y 286, fol. 186:

*“Non ci dispiacerà niente che tardiate sin’al ritorno vro in Castig.a a provvedere delle spade che ci habbiamo scritte creden’ancor noi che fuor di la no’ sia in truovarsi cosa a proposito”.*

B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 3 de diciembre de 1585, 185, fol. 584v: *“Subb.o giunto a Madrid farò opera che V.A. habbia quanto p.a le spade”.*

<sup>416</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 11 de enero de 1586, 185, fol. 585v:

*“Qui ho dato subb.o ord.e per le spade, et q[ua]n[do] saranno fatte, no’ dico a gusto mio, che non saranno mai per timore che no’ piaccino a VA ma quali me le promettono i maestri di Toledo le manderò co’la p.a ocne più sicura”.*

*Ídem*, Madrid, 23 de agosto de 1586, 185, fol. 655v: *“Le spade già sono in viaggio, piaccia mo’ à Dio che giughino a salvam.to et che sieno à gusto di V. Alt.a”.*

<sup>417</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 22 de enero de 1586, 190, fol. 431v y desde Imperiale, el 25 de mayo de 1586, fol. 459v: *“Ricordatevi delle lame di spade...”.*

<sup>418</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1586, 185, fol. 624: *“Con l’Amb.or [veneciano] che parte vedrò se sarà poss.le mandar’ le spade a V. Alt.a”.*

maestro en aquellos momentos en Toledo <sup>419</sup>. En septiembre las espadas están en Barcelona <sup>420</sup> en el equipaje de Gradenigo <sup>421</sup>. En 1587 Maschi calcula que el duque ya habrá recibido las espadas <sup>422</sup>. A pesar de todos los desvelos de Maschi, estas hojas de espada no satisfacen al duque, quien percibe una diferente manera de trabajarlas respecto a cuando él estuvo en la corte española veinte

<sup>419</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de julio de 1586, 185, fol. 639r-v:

*“mi ricordai [con las cartas del duque del 25 de mayo y 5 de junio] tanto di ubedirla nel part[icola].re delle spade, che forse fũ troppo, perche subb.o giunto qui d’Aragon, per timore di no’ perder qualche buona ocne di mandarle, le ordinai, et l’hebbi p[re]stiss.o e cosi ben involte, e co’ tante promesse che fussero beniss.o lavorate, che no’ essendo brunite, et dicendomi da qualch’uno ch’era meglio mandarle in Italia così, l’ho lasciate stare per mancarn.to, d’altra co’modita, fino alla partita dell’Amb.or di Ven.a al qual t[em]po no’ sò che buon spirito m’ha fatto poi determinar’ de volerle ad ogni modo far’ brunire, e è cosa da stupire come son riuscite false, sfogliate, / [fol. 639v:] e diffettose, e tali in so’ma che m’è convenuto restituirle a chi me l’havea date, che si scusa d’haverle fatte in troppa fretta. A me è parso men male che VA ne patisci alc[un].i giorni di più, che mandargliele cosi fatte, ben ch’io spero che no’ debbi esser’ molta differenza dell’arrivo loro a quello dll’Amb.re perche già son’ordinate l’altre e si lavorano per mano di Fran.co Ruyz, che è hora il miglior M.ro di Toledo, e in q.to solo ho forse havuto qualche ventura, che q[ues].to Maestro no’ se ne volse incaricare imbarazzato in altri lavori à quali diceva di esser obbligato. Sup.co dunque V. Alt.a a perdonarmi q.ta dilat.e di più, che certo Io no’ ho havuto colpa”.*

También envía otra carta con idéntica fecha a Giulio Veterani, 275, fol. 584. Asimismo, duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 31 de agosto de 1586, 190, fol. 463: *“Quanto alle spade et al restante non vi è che dire”*. Estas hojas costarán 3 ducados cada una, como informa B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 15 de noviembre de 1586, 275, fol. 705.

<sup>420</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de septiembre de 1586, 185, fol. 668:

*“Le spade, come scrissi à V.A. sono in viaggio, cio è mandate di qui à Barc.na molti giorni sono, et dovranno per ragion capitare con le prime Galere”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Gobbio, 29 de octubre de 1586, 190, fol. 473: *“Le spade non son’ comparse ancora, ma ci è piaciuto che sieno in viaggio come scrivete”.*

<sup>421</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de diciembre de 1586, 185, fol. 691v:

*“Il S.or Vincenzo Grad[eni].co Amb.or Veneto, che fu qua dovrà pur’ haver’ inviato le spade a V.A. di che Io stò con ansia grande et piu che siano state à gusto di V.A.”.*

La cédula de paso del embajador en AGS, CC, libro 362, fol. 12v.

<sup>422</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de marzo de 1587, 185, fol. 703v:

*“Il Grad.co m’ha male atteso ql che mi promise circa il ricapito delle spade, ma s’elle giungono, et V.Alt.a ne riman sodisfatta alla fine men male sarà. S’io med[esim].o n’havessi potuto e[ss]er il portatore, ella dovrà ben creder’ che più che volint.ri lo sarei stato”.*

años atrás <sup>423</sup>. Maschi se duele de que no hayan satisfecho y anuncia que mandará otras que quizá se puedan acabar en Florencia, donde, según le informa Bongianni Gianfigliazzi, que aún está en Madrid, se hacen excelentes por un gran artífice <sup>424</sup>. El duque enviará una a España una espada para que sirva de modelo <sup>425</sup>. Maschi encargará la obra a uno de los mejores artífices de Toledo <sup>426</sup> y espera enviárselas junto a algunas medicinas que el duque le pide este año <sup>427</sup>. En junio <sup>428</sup> de 1590 ya tiene en su poder parte, pero las manda rehacer, ya que no le satisfacen. También los oficiales mienten y tardan más de los que se habían comprometido <sup>429</sup>,

<sup>423</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 16 de abril de 1587, 190, fol. 480.

<sup>424</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de mayo de 1587, 185, fol. 718:

*“M'è doluto in estremo che le spade no' sieno state à gusto di V. Alt.a come forsi sarebbono, se oltra la lunghezza, io havessi havuto in un poco di carta anco il garbo della fattione che VA le voleva, et se così le piace potrà degnarsi di co'mandar' che mi si mandi, che in Toledo c'è un'altro ecc.te M.ro che forsi s[er]virà meglio, et potreboni far' incavar' poi in Fiore'za, che dal caval.r Gia'figlia.zzi che ancora è qui, intendo che riescono belliss.e et buoniss.e. Io no' posso far'altro che struggermi di desid.o di accetar'il servitio, et la satt.ne di V.A. et par che in niuna cosa più che in questa mi sia cont.ria la fortuna, Do gratie a Dio di tutto, molto ben sicuro che la mia intent.ne non erra mai”.*

<sup>425</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de febrero de 1590, 190, fol. 531r-v. Son seis: dos a la marca de España y otras cuatro más cortas con “spigolo” por medio, “codette grosse” y llenas de hierro. También desea un par de estoques de caballos.

<sup>426</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 abril 1590, 185, fol. 941:

*“Hò incaricato à un spadaro mio amico le lame, et gli stocchi che V.A. vorrebbe, il qual è andato subbo a Toledo co' le prop.e misure, et avvertenze, à darne ord.e à due de miglior Mastri, che vi sieno, espero che per tutto Maggio s'havranno, et verranno co' la p.a buona occne che si offerischi”.*

<sup>427</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de mayo 1590, 185, fol. 948.

<sup>428</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de junio de 1590, 185, fol. 964:

*“Mi vennero da Toledo i due stocchi, et parte dlle spade, ma per no' esser come dovevano, è convenuto far riffar' gl'uni e l'altre, et di queste me n'ha rimandato 4 che a chi l'ha viste, e sen'intende, piaccino assai, com'io l'habbia tutte l'incaminarò simil.te insieme qualche cosa medicinale, se l'havrò havuta da Lisb.a come mi si promette”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 5 de julio de 1590, 190, fol. 584v, indicando que con las hojas de espada envíe el Índice del Tostado.

<sup>429</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 21 de julio de 1590, 185, fol. 977v: “Co' esse [cosas medicinales] manderò le spade, che no' ho però havute ancora tutte, tanto bugiardi so' q.ti

aparte de eventualidades como enfermedades <sup>430</sup>. En un principio manda sólo cuatro, pero en octubre Maschi ya tiene en sus manos todas las espadas y estoques <sup>431</sup>, en total diez espadas y dos estoques, que enviará hacia Italia con el marqués del Vasto <sup>432</sup>. Estas armas serían embaladas con gran cuidado por el propio espadero que las realizó <sup>433</sup> llamado Orduño <sup>434</sup>. No obstante, se retrasan y se

---

*ufficiali*". Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 2 de agosto de 1590, 190, fol. 598 (también 288-II, fol. 47), responde que quiere las hojas de espadas y estoques a su gusto. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de agosto de 1590, 185, fol. 989v:

*"Questi ribaldi delle spade, ancor che sieno stati mezzo pagati, no' finiscono di darmele et no' vorrei già che mi fuggisse quest'altro passaggio di Galere"*.

<sup>430</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de septiembre de 1590, 185, fol. 999:

*"Il M.ro delle spade infermò, et n'ho ancora possutto haver' se non quattro sole, le quali, et l'altre se mi verranno consignarò al s.or Don Carlo d'Avalos, pur dirette al med.o Giulio [della Rovere, en Génova]"*;

*Ídem*, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1003: *"Le spade no' ho havute ancora, si sollecitano quanto più è possibile"*.

<sup>431</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de octubre de 1590, 185, fol. 1019:

*"Ho tutte le spade, et gli stocchi in essere, et ma'derasi co' la p.a buona occne, così sieno tali che V.A. ne resti sattsiffata"*.

<sup>432</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de noviembre de 1590, 185, fol. 1026v, PD: *"Ho consignato al S.r Mar.se [del Vasto] le x spade, et li due stocchi, et verrano co'le robbe di S.E"*. Sale de Madrid hacia Milán el 20 de octubre en las galeras que parten de Barcelona. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 22 de noviembre de 1590, 190, fol. 649: Maravillado de no haber recibido las cosas que le avisaba.

<sup>433</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de febrero de 1591, 186, fol. 15v:

*"L'havrei ben'io grand.mo [gusto] in sentir (...) che anco il S.r Mar.se del Vasto habbia inviato à V.A. le x spade, et li due stocchi, dovendo già S.E. trovarsi in casa sua. So che no' avrà consentito che si sciolga, ne si mova l'involtorio di quelle lame, che furono acco'modate dal M.ro med.mo come dovevano stare, et mi sarà di sing.r gratia intender che V.A. ne hà rimasa sattsiffata"*.

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 13 de febrero de 1591, 190, fol. 684v, le pide que le envíe las hojas de espada y la caja con libros que estaban retenidos hasta que sea seguro el transporte. *Ídem*, 23 de febrero de 1591, 289-I, fol. 148: Aún no ha recido las hojas de espada que el embajador le avisó haber sacado de manos del maestro.

<sup>434</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de abril de 1591, 186, fol. 53v:

*"Il S.or Marchese del Vasto assai poco m'ha favorito nel buono e presto ricap.o che mi promise di quelle spade, et so bene di non haver fatto io così nelle cose da S.E (...) e credo*

piensa que han sido robadas por bandidos <sup>435</sup>. Maschi se siente enormemente agraviado <sup>436</sup> de este retraso <sup>437</sup>. En agosto las hojas de espada ya están en manos del duque de Urbino que necesita verlas pulidas para juzgar su bondad <sup>438</sup>. En octubre el duque las estima bien tiradas, pero con más hierro y color del necesario, concluyendo que ya no se trabaja en España tan bien como antaño <sup>439</sup>. Maschi, no muy convencido, explica las excusas del maestro en aras de su mayor resistencia. Parece que el refinamiento que apreció el príncipe de Urbino en España se ha perdido y aventajan otras ciudades como Florencia <sup>440</sup>.

---

*pur' che a quest' hora l' havrà mandate all' Alt.a Vra per servir lei già che no' per far gratia a me. E d'avvertire come mi par' che io scrivessi al caval.r Sorbolonghi, che quelle et gli stocchi sono di mano d'un med.o M.ro che stà a Toledo, chiamato Ordugno".*

<sup>435</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 11 de marzo de 1591, 190, fol. 698. Las esperaba en Casalmaggiore; *Ídem*, Imperiale, 2 de junio de 1591, 190, fol. 733. Las hojas de espada se quedan donde están por temor a los bandidos; *Ídem*, Pesaro, 6 de junio de 1591, 190, fol. 740v e Imperiale, 28 de julio de 1591, 190, fol. 762, explicando que el Marqués del Vasto retuvo las espadas por el peligro de los bandidos.

<sup>436</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de mayo de 1591, 186, fol. 61:

*"Ho reppli.to al S.r Marchese del Vasto il torto che m'e stato fatto per conto delle spade, et no' mi rissolvo senza spresso comand.to di V.A. a ordinarne dell'altre, fin ch'io no' sappia che S.E. voglia rittenersi quelle, che mi parrebbe cosa pur troppo nova, e stravagante, et dito anco ingiusta, et da no' aspettarla da quel s.re che vede co' quanta aff.ne l'ho servito, et molte volte co' no' poco mio danno".*

<sup>437</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de agosto de 1591, 186, fol. 95:

*"à V.A. alla quale credo che sarà talm.te passata la voglia di quelle spade, che quando capiteran'o, che saria ben' hormai t[em]po, ancor che fussero le migl.ri et le più belle del mondo, no' le potranno dar gusto".*

<sup>438</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 24 de agosto de 1591, 190, fol. 774v.

<sup>439</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 18 de octubre de 1591, 190, fols. 801v-802 (289-II, fols. 545v-546).

<sup>440</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de enero de 1592, 186, fol. 151:

*"Mi duol grand.te che le spade no' sieno riuscite à pieno gusto di V.A. et certo è vero che in Toledo non se ne lavora bene a un gran pezzo, come si soleva et il M.ro che le fece anco si scusa, che quelle a spigolo son sempre piu gravi dell'altre, et dice che facendosi in cavarle riusciranno assai piu legg.re et piu belle, mestiere che no' si sa fare in spagna, ma in Fiorenza molto bene, secondo che intendo. Del rittener' la piega, perche è ostinato in diffender l'opere sue, dice che meglio è che pecchino in q.to che in esser ghiacciole, et che il*

En 1592 <sup>441</sup> pretende enviar dos espadas toledanas más ligeras de la medida que le mandó el duque, pero puliéndolas en Madrid se descubre un pelo y las manda rehacer.

### *Artículos españoles*

En 1573 el príncipe de Urbino pide a su embajador pieles negras para hacer botas para beber <sup>442</sup>. El embajador aprovecha el interés del joven para enviar a Urbino unos cordobanes de excelente calidad <sup>443</sup>. Quizá esto anima a que el noble se interese por la fabricación y tinte de los “*corami turchini*” <sup>444</sup>. Maschi se vale de la ayuda de don Diego de Córdoba, quien le explica que para su tintura se necesita una tierra que no se encuentra en Italia. De hecho, los florentinos han intentado producirlos en Italia, pero sin éxito. No obstante, mandará muestras de esta tierra <sup>445</sup> y en septiembre de 1580 se queja de que no ha recibido

---

*mistarle, e temprarle con acciaio, si che no' pecchino ò in l'uno ò in l'àlto è no' pur difficile, ma quasi imposs.le per l'isperienza ch'ha fatta di molte, le quali o no' torcendosi al quanto, ciò è no' lasciando un poco di piega facilm.te si spezzano, o no' spezzandosi torcono, Io credo che queste sieno chimere sue, per che n'ho veduto di salde, et diritte, e costui meritarebbe che gli si rittornassero tutte, et ne supplicherei humil.te V.A. se il viaggio no' fusse sì lungo, ma quando non le piaccia di ordinar' questo, vedrò se posso haver' fort.a di m'darlene un di un/ [fol. 151v:] paro al quanto migl[io].ri”.*

<sup>441</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de julio de 1592, 186, fol. 195:

*“Ho sperato di poterle anco adesso mandar' un par di spade d'un altro Maestro di Toledo, all'istessa misura che l'Alt.a Vra mi mandò, ma più leggiera, però havendole volute far qui pulire s'è in una scoperto no'so che pelo che m'ha fatto rissolver a volerne un'altra. Verran'o co'un'altra occone”.*

Las pensaba mandar con Carlo Doria, hijo del príncipe Doria, que regresaba a Italia después de haber sido menino del príncipe.

<sup>442</sup> Príncipe de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 6 de abril de 1573, 190, fol. 142, debían de ser sutiles, “*pastose*” y lo más bellas posible. Sugiere que las consiga en Barcelona. B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 21 de junio de 1573, 184, fol. 620v, da cuenta de como busca las pieles y de que casi está en la cárcel por sus deudas.

<sup>443</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 15 de diciembre 1573, 184, fol. 712v.

<sup>444</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 2 de junio de 1580, 284, fol. 98.

<sup>445</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de julio de 1580, 185, fol. 91v:

más noticias de los cueros <sup>446</sup>. Parece que se dirige al hermano de don Diego, obispo de Córdoba, y la información que recopila sobre teñir cueros de azul y verde es enviada al secretario Giulio Veterani <sup>447</sup>. Esta receta será considerada mejor respecto a la que le enviará posteriormente don Diego de Córdoba, aunque ambas se complementan <sup>448</sup>.

El duque de Urbino también pide en 1581 que se le envíen olivos españoles <sup>449</sup>. En 1582 Maschi anuncia que se han sembrado ya las aceitunas y que ya es tiempo de traer vasos con olivos. Asimismo, trata el tema con el embajador florentino Bernardo Canigiani, muy experto en Agricultura, quien le cuenta que el Gran Duque de Florencia posee "*olive posce*" entre Cortona y Arezzo y que las tenía en el jardín Boboli del palazzo Pitti <sup>450</sup>. Parece que en marzo <sup>451</sup> se envía

---

*"Ho scritto a Don Diego di Cor[dob].a sop' i Corami, et mandatone co'miss[ion].e anco per delle pelli turchine, et verdi adoperano una Terra della quale no' habbiamo in Italia. L'Amb.or canigiani [Bernardo Canigiani] mi dice che a Firenze si son fatte molte sperienze per trovarne il secreto, ma non son riuscite. Manderò mostrar della Terra, se potrò haverla".*

Diego de Córdoba se hallaría en Portugal junto a Felipe II.

<sup>446</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de septiembre de 1580, 185, fol. 101: "*Del negotio del Benedetti, né de Corami no' s'è ancora saputo altro, mà s'è replicato*".

<sup>447</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de marzo de 1581, 185, fol. 161v: "*Al secr.io Veterani mando tutto quel che s'è potuto cavar'in materia del tinger Corami Turchini et verdi*".

<sup>448</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de mayo de 1581, 185, fol. 178: "*Mando la Mem.a havuta da Do' Diego del modo di tinger i Corami, ancor che l'altra che mandai darà per opinion mia assai miglior lume, et piu distinto di ciò che si desidera*".

El duque agradecerá a Maschi estas informaciones para teñir cueros desde Urbino, el 25 de junio de 1581, 190, fol. 328.

<sup>449</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Senigaglia, 29 de marzo de 1581, 190, fol. 346v.

<sup>450</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de enero de 1582, 185, fol. 231v: "*Per conto delle vergelle d'oliva si farà tutta la maggior' dilligenza che si potrà però qui da chi se n'intende, mi si da tutta per gettata, se no' si conducho le piante in un vaso pieno di terra. L'Amb.re Canigiani, molto esperto delle cose d'agricultura, mi dice che gli par' di ricordarsi che'l Gran Duca habbia di qle sorti d'olive nel Giard.o de Pitti, et che ve ne potrebbeno forsi anco essere tra cort.a et Arezzo, et le chiamano olive posce*".

<sup>451</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de marzo de 1582, 185, fol. 239v: "*Con quest'altro corr.ro manderò forsi le vergelle dell'oliva se ben gl' agricoltori di qua mi dicono che fino à Maggio no' è tempo opport.o da farne gl'innesti*".



un primer grupo de plantas, aunque los agricultores le advierten que hasta mayo no es tiempo de plantarlas. De la variedad que deseaba el duque, sólo se encontraban dos plantas en el monasterio de San Jerónimo de Madrid y las debe acondicionar adecuadamente para que resistan el viaje con monseñor Segá. El resto no son enviadas con el obispo de Piacenza <sup>452</sup>, ya que llegarían demasiado tarde a Italia. En abril el duque de Urbino pregunta si han llegado bien estas plantas a Roma <sup>453</sup>. Como el transporte es bastante complicado hasta los estados del duque, Maschi se muestra un poco excéptico respecto al fruto que puedan dar <sup>454</sup>.

Otro de los intereses del duque era el azabache español que se pensaba que era una pasta en vez de una piedra. Pide a Maschi la receta de su elaboración y éste escribe a León, dado que de allí provienen tanto los anillos como las famosas figuritas de Santiago apostol <sup>455</sup>. Cuando recibe la respuesta averigua que se trata de una piedra con la que se fabrican las pequeñas joyas <sup>456</sup>.

---

En esta misma carta se incluye otra del 5 de marzo:

*“Vengono co’ questa le vergelle d’olivo quali due Piante sole se ne sono trovate in San Hier.o et misi dan’o per di quella sorte che V.E. le vorria. Piacciamo’ à Dio che no’ m’ingannino, et che giunghino ben conditionate. Ho raccomand.to la dilligenza del metter il cannone ogni quatro sere à molle nell’acqua, ma no’ so’ se me ne posso fidare. Ne manderò forse dell’altre co’ Mons.r Segá ancora...”*.

<sup>452</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de marzo de 1582, 185, fol. 244v, PD: *“L’altre vergelle no’ si so’ mandate co’ Mons.r di Piacenza perche s’è fatto conto che sarebbero arrivate tardiss.o”*.

<sup>453</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 5 de abril de 1582, 190, fol. 346v.

<sup>454</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de diciembre de 1582, 185, fol. 321. Gentile Basili al duque de Urbino, Sevilla, 23 de diciembre de 1596, 182, fol. 1481, enviando barriles con aceitunas a Génova. A pesar del largo viaje, éstas llegan bien a manos del duque, quien escribe a B. Maschi, desde Casteldurante, el 21 de junio de 1597, 295, fol. 594.

<sup>455</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de octubre de 1583, 185, fol. 428:

*“S’è scritto à Leone per il ragguaglio della mistura d’Azavache perche di là vengono et gl’Anelli, et le figurette di S.t Jac.o venendo V.A. l’havrà subb.o”*.

<sup>456</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 24 de octubre de 1583, 185, fol. 432v:

*“Venne la risp[os].ta delle cose d’Azavacche et in somma, quelle figurette di s.t Jac.o et gl’Anelli punte, catene, ecc. Si fanno di pietra, la quale si cava d’una mina qui in Spagna, et si lavora, ne sono di mistura altrimenti”*.

En 1587 Maschi envía perfumes al conde Fabio Landriano y pregunta a Giulio Veterani si llegaron y si fueron de su agrado <sup>457</sup>. Ese mismo año pregunta si recibieron seis varas de paño negro que mandó al Seggia por el obispo de Alba, servidor del duque de Mantua <sup>458</sup>.

En 1590 <sup>459</sup> el duque de Urbino barajaba seriamente trasladarse a España. Don Diego de Córdoba <sup>460</sup> informa a Maschi de cómo sería recibido <sup>461</sup>. En 1591 cuenta como ha sudado agua un Ecce homo de la Iglesia de San Pedro <sup>462</sup>.

De España se recibirá importante información artística, como por ejemplo de la evolución de las obras de El Escorial <sup>463</sup>.

<sup>457</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 30 de mayo de 1587, 276, fols. 225v-226. Estos irían con el embajador Gradenico de Venecia; *Ídem*, 25 de julio de 1587, 276, fol. 260.

<sup>458</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de octubre de 1587, 185, fol. 766v, PD:

*“No’potrei io saper per qualche via se capitarono mai sei vare di panno negro che mandai al Teggio per il Vescovo d’Alba, le quali egli mi chiese. V.S. ne procuri la certezza per vita sua, ch’egli no’ mi scrìve più ne so il perché”.*

<sup>459</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de noviembre de 1579, 184, fol. 1308, Francesco María, para estrechar lazos con la corte española, se ofreció para la guerra de Granada, la jornada marítima de don Juan de Austria y para Flandes.

<sup>460</sup> Diego de Córdoba al duque de Urbino, San Lorenzo, 28 de octubre 1589, 182, fol. 578, paseando por la galería del palacio con Felipe II saca el tema de que continúa ocioso en su rincón sin alquilarse a nadie por servir al rey. Quiere venir a servir a Felipe II.

<sup>461</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de enero de 1590, 185, fol. 902. No sabe si le recibirá la guardia española como pasó con el conde de Feria, porque está enfermo su capitán. Le encontraría fuera de Madrid toda la nobleza. Tendría casa de aposento rápidamente solicitándola. Le llevarían la primera vez que fuese al alcázar los mayordomos de SM y el resto de caballeros que estuvieran en Madrid. Sería recibido por el rey con grandísimo amor tres o cuatro pasos delante del bufete, si no se lo impide la gota y que la haría cubrir inmediatamente. También le explica que la entrada a las habitaciones del rey no es tan fácil como cuando estuvo aquí, ya que cada vez está mas retirado, pero posiblemente pueda ir a la hora de la cena. Visitas que recibiría. En los fols. 902v-903: Felipe II quizá le haga presente de caballos o querrá que el duque se valga de un coche o caballos suyos.

<sup>462</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de marzo de 1591, 186, fol. 32.

<sup>463</sup> Diego de Córdoba al príncipe de Urbino, 18 de abril de 1569, 182, fol. 443v, relatando su vida triste en El Escorial, donde están. condenados a este destierro mientras dura la obra “la qual es infinita y para mi cansada y no menos para don Rodriguillo [de Mendoza?] que se da al diablo con ella”. En la carta le pregunta que le diga en que se huelga y entretiene.

En 1592, Maschi envía al duque de Urbino unos polvos que usaba Isabel Clara Eugenia para la higiene de sus dientes <sup>464</sup>.

### *Artículos italianos*

El flujo de estos intercambios era en ambos sentidos y frecuentemente se solicitan, aparte de los regalos diplomáticos, manufacturas y otros productos italianos. Así, se recurre a Urbino para pedir una receta contra la gota para el duque de Sessa, quien recordaba como se la dio a Guidobaldo II un monje veneciano cuando residía en aquella ciudad y sufría mucho por esta dolencia <sup>465</sup>. También, cuando el marqués de Pescara, gran aficionado a la caza, se encuentra en España a finales de la década de los setenta, se piden armas cinegéticas a la italiana para él <sup>466</sup>.

Aparte de los relojes y vajillas de los alfares de Urbino, serán muy apreciadas en España las plumas de escribir en latón de aquella procedencia. Así el nuncio pide algunas, como informa Maschi al secretario ducal Veterani <sup>467</sup>.

<sup>464</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de abril de 1592, 186, fol. 180v:

*“la ser.ma Infanta è stata data per cosa molto ecc.te una ricetta di polvere et di conserva da denti, et ancor che ha forse comu’ne, ricordandomi io che VA pati al quanto dei suoi, no’ ho creduto di errare à mandargliela giunt.te co’un poco della polvere med.a la quale io ho provata qui, et si dovrà far’prova’ ad altri la con mel rosato, ò senza”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 20 de junio de 1592, 191, fol. 56v:

*“Ci è stata cara la polvere da denti che ci havete mandato, et questi medici dicono ch’è buona cosa”.*

Para esta enfermedad, véase F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, op. cit., pp. 2 y 3.

<sup>465</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 1 de marzo de 1569, 184, fol. 102v. Príncipe de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 20 de junio de 1569, 190, fol. 71, responde que era falsa.

<sup>466</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de noviembre de 1579, 184, fol. 1311: *“Il S.r Marchese del Vasto grand.mo cacciatore, desidera assai d’haver due [casse]...”*.

<sup>467</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de octubre de 1582, 185, fol. 296:

*“Scrivo al sec.rio Vet[era].ni di certe penne d’otone che desideraria/ v: Mons.r Mons.r Nuntio, et sup[er]li.co humilm.te V. Alt.a che facci spender bisognando, un cenno dei co’mand.ti suoi, cioche quel Maestro usi presta, et buona dillig[en]ti.a. Questo Prelato no’ si mostra manco aff.to à V.Alt.a che si facesse l’altro”.*

*Ídem*, 22 de noviembre de 1582, 185, fol. 312.

Éstas serían realizadas por Simón Barocci, el maestro que hacía los afamados estuches con instrumentos geométricos <sup>468</sup>. También era frecuente el envío de artículos gastronómicos como quesos <sup>469</sup>.

*Artículos medicinales y exóticos*

La presencia de un agente en Madrid será una excelente oportunidad para proporcionar regularmente medicinas exóticas para las dolencias renales <sup>470</sup> de Francesco Maria della Rovere. La mayoría de ellas eran de procedencia americana, pero también, valiéndose de la ayuda de Filippo Terzi, consigue también especímenes asiáticos desembarcados en el puerto de Lisboa. Una de las primeras menciones a estos artículos es la búsqueda, por orden del duque, de raíces de Mechoacán con fines medicinales en 1579. Maschi le envía unas pocas onzas de esta medicina que ha elegido entre los trozos más frescos y operativos aprovechando el regreso a Italia del agente florentino Luigi Dovara. En esta ocasión se vale de la Botica Real y de Carrasco, pero pedirá más a Sevilla y los enviará junto a un libro sobre estos productos americanos que detalla las proporciones en que se deben tomar <sup>471</sup>. Este libro que explica la virtud y uso de las raíces sería el famoso Monardes, como informa en una carta posterior <sup>472</sup>.

<sup>468</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 11 de noviembre de 1582, 190, fol. 365v:

*“Sarebbe stato à propos.o che Mons.r Nuntio havesse mandato un disegno delle penne d’ottone che desidera, perche della sorte che le descrivete voi per la vra al Veterano, noi non sappiam’ che se ne faccia di quà, ne crediam’ che sia lavoro da Simon Genga, che è il m.ro che fa stucci in ferro in Urb.o pur se gli farà saper’ il desid.o che s’ha, et potendo servire, ne sarete avisato, facendone però sapere che non è lunghezza mag.or della sua ne lavori che piglia a fare e noi tutto’l di lo pruoviamo”.*

<sup>469</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 14 de septiembre de 1584, 275, fol. 438, con marcolini e higos secos. *Ídem*, 12 de enero de 1585, 275, fol. 212, pidiéndole que le envíe a Zaragoza higos secos por cuaresma.

<sup>470</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 18 de mayo de 1592, fol. 542v. Se purga como el año pasado para los dolores renales. Duque de Urbino a Diego de Córdoba, Imperiale, 19 de junio de 1592, fol. 640. Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 20 de junio de 1592, 191, fol. 56v (también 290, fol. 642), su “*doccia*” de estómago.

<sup>471</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de abril de 1579, 184, fol. 1264r-v. Cada onza le ha costado cuatro reales.

<sup>472</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de mayo de 1579, 184, fol. 1267.

Otro producto muy apreciado, aunque más cotidiano, era el lacre para sellar las cartas. En 1581 el duque de Urbino pide de color rojo y negro, pero de la mejor calidad <sup>473</sup>.

Maschi se vale de la amistad de un padre regresado de Indias para obtener semillas de las que se extrae un bálsamo medicinal. En 1582 se las envía al duque con las instrucciones de cómo plantarlas <sup>474</sup>.

En 1583 parece que el duque de Urbino desea un papagayo, por lo que Maschi pide ayuda a Terzi para conseguirlo en el mercado lisboeta <sup>475</sup>. El año siguiente todo apunta a que el pájaro ha partido rumbo a Venecia, mientras que Maschi no puede obtener otro de un relojero alemán, ya que era excesivamente caro <sup>476</sup>. En respuesta a una carta del duque del 4 de octubre, Maschi le informa

<sup>473</sup> Príncipe de Urbino a B. Maschi, Urbino, 13 de julio de 1581, 190, fol. 332v, “*di tutta bontà*”. Maschi contesta afirmativamente, desde Madrid, el 27 de noviembre de 1581, 185, fol. 222r-v: “*La lacre verrà co’ Do’ Ambr.o Land.no o col p.o che parta per It.a*”. Ídem, Madrid, 11 de junio de 1582, 185, fol. 265:

“*il quale [el conde cremonés Gio Batt.a Stanga, cuñado de Sforza Brivio] se ne torna hora in Italia porta due lib[re] e più di lacre per V. Alt et un poco di Mechoacan*”.

El duque de Urbino pedirá a Pier Antonio Lonato (Milán), desde Pesaro, el 22 de septiembre de 1582, 285, fol. 169, que esté pendiente de este lacre.

<sup>474</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de diciembre de 1582, 185, fol. 321:

“*Un Padre Amico mio venuto dell’Indie m’ha donato mezza Dozz.a di semi di Balsamo. Ne mando quattro a V. Alt.a co’ questa S’hanno à porre in Terra callida dove nascono gl’Aranci e i cedri, et al med.mo tempo che questi et no’ piu di quatro o sei dita sotto terra, trapiantandogli poi, come si fa de gl’altr’Arbori. Crescono altiss.i et Balsamo ch’è nel midollo di questi o semi o noccioli, che vogliamo chiamarli, è il piu perfetto, ben che se ne cavi pocchiss.o, et io n’ho apperto qui uno à posta. Dio voglia che se ne veda hora miglior frutto [roto] che non si vedrà forse dell’olive*”.

<sup>475</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de enero de 1584, 185, fol. 447v:

“*Ho scritto al caval.r Terzi per [c]onto del Papagallo, et da altri ancora si faranno le dilligenze che V.A. co’manda. Qui no’s truovano di quella sorte, che già l’havrei compro, et mandato*”.

Ídem, 1 de febrero de 1584, 185, fol. 452v, PD: “*Per l’alligata del Terzi V. Alt.a vedrà quegli ch’egli mi scrive del Papagallo*”.

<sup>476</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1584, 185, fol. 467v:

“*Il Papagallo dovrà hormai esser giunto à Ven.a secco’do gl’avvisi che n’ho dal Terzi. Qui n’havrei volont.re pagato uno 70 Δ.di et anco q.alche cosa di più, ma il Pro’ne no lo darebbe ne anco per 150 che è un Alemanno horologiero*”.

de que ha escrito a Terzi por el papagayo <sup>477</sup>. Así averigua que el animal no se embarcó sino que viene por tierra hacia Madrid <sup>478</sup>, donde llega en febrero bastante maltrecho. A pesar de todo se percibe su calidad y Maschi decide llevarlo consigo a Zaragoza para cuidarle personalmente <sup>479</sup>. Allí se entrega al Agabito para que lo conduzca a Italia en la misma “*stifa*” en la que vino de Lisboa. Maschi explica a Veterani que se alimenta de pan seco, nueces, almendras y cosas similares. También se debe “*sfruggar*” con vino y poner a secar al sol quitando las plumas muertas para que se renueven y salgan más bellas <sup>480</sup>.

En 1587 recibe otro encargo ducal de buscar coronas negras. Para encontrarlas escribe a donde provienen las rojas, Sevilla y Lisboa, por si se pueden encontrar allí sin teñir. Algunos que venden las rojas en palacio le dicen que son de búfalo, pero él no lo cree, porque si no abundarían en Roma. Asimismo ha remitido medicinas americanas para el duque a la duquesa de Ferrara y si encuentra más, ya que se espera en breve a la flota en Sevilla, las enviará con Gianfigliuzzi, el embajador florentino <sup>481</sup>. Ese año Maschi remite un listado de productos medicinales americanas <sup>482</sup> y especifica sobre algunos poco conocidos en Italia como el añil <sup>483</sup>. El agente de Urbino busca coronas por todo Madrid encontrando sólo rojas, que se podrían teñir <sup>484</sup>.

<sup>477</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de noviembre de 1584, 185, fol. 508.

<sup>478</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 12 de enero de 1585, 275, fol. 212.

<sup>479</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de febrero de 1585, 185, fol. 521v:

*“Il Terzi mi mandò pochi di sono il Papagallo, et ha havuto così mal viaggio che il poveretto pare più tosto una Gaggiotta, senza coda, et co’ poche piume che gli ch’è pure per esser come il cavl.r mi dice assai nuovo, presto le rimetterà. I colori son belli, et vaghi. Se lo vedrò in miglior term.e lo porterò meco [a Zaragoza], se no il lascierò qui à persona che n’havrà buona cura fin tanto che si riabbia. Il Terzi no’ mi avvisa il costo, solam.te gl’ho mandato 4 Δ.di di che s’era concertato di pagar’ a chi l’ha condotto da Lisb[os]a qui. La sing.re amorevolezza di quel uomo merita certo che V.A. ne tenghi conto”.*

<sup>480</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Zaragoza, 6 de abril de 1585, 275, fol. 222: “*Il Papagallo co’dottosi assai felicem.te a Saragossa*”.

<sup>481</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 7 de marzo de 1587, 276, fol. 47, PD.

<sup>482</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de octubre de 1587, 185, fol. 766v.

<sup>483</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 13 de octubre de 1587, 185, fol. 766v: “*Scrissi co’l passato, anis in cambio di Añir per fretta in qlla nota delle cose d’India*”.

<sup>484</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 10 de diciembre de 1586?, 276, fol. 5v. Se rie del remedio de los anillos para el mal de Veterani.

En 1588 informa al duque de Urbino que estaban en venta dos piedras bezares de la almoneda del conde Pietro Antonio Lonato <sup>485</sup>, fallecido en Madrid de apoplejía el 6 de febrero de ese año.

Habrà que esperar a 1590 para constatar una nueva petición de medicinas de Indias acompañada de una lista proporcionada por sus médicos con pesos y cantidades <sup>486</sup>. Como en Madrid no encuentra productos de gran calidad, Maschi se dirige a Sevilla y Lisboa <sup>487</sup>. En julio espera la respuesta de Terzi desde Lisboa <sup>488</sup> quien será fundamental para reunir estas preciadas sustancias <sup>489</sup>.

<sup>485</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de abril de 1588, 185, fol. 811v, PD:

*“S’attende hora all’Almoneda del Conte P<sup>o</sup> Ant<sup>o</sup> [Lonato] che sia in cielo, nella quale se non sono alcune pietre Bezaar, no’ ciè altro che mi paia degno di V.A. et queste riescono spesso così false, che no’ mi sò risolvere a pigliarne”.*

<sup>486</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de marzo de 1590, 190, fol. 536r-v. Le ordena que las cambie por otras cosas si no las puede comprar. Está particularmente interesado en piedras bezares (finas y no falsas) que deben encaminarse hacia Génova a Ettore Spinola o a Simon della Rovere. Asimismo recomienda que no se abran las cajas en las que viajan. En fol. 541, lista de medicinas (coco de Maldivia, líquido ámbar, mechoacán-veneno, peste y fiebre maligna- anime, tavamacca, palo de culebra).

<sup>487</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de mayo de 1590, 185, fol. 948:

*“Visti i comand.ti di V.A. sopra le cose Medicinali di quà. Ho fatto subb.o in Siviglia, e in Lisb.a che ne sono i fonti, le dillig.e che dovevo, perche qui in Madrid co’tra/ [fol. 948:] quello che par che doveria esser’ no’ si truova cosa buona. Il caval.r Terzi me ne risponde quel che V.A. vedrà per l’allig.e sue, e io lo solliciterò, acciò ch’ella ne sii presto s[er]vita. Da Siviglia no’ ho ancora risposta. Non si dovrà hormai tardar gran fatto più ad haver le spade et potria esser che in comp.a loro io mandassi anco l’Indice dell’Opere del Tostado, se un mercante di libri non mi manca della promessa”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 5 de julio de 1590, 190, fols. 584v y 585.

<sup>488</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 21 de julio de 1590, 185, fol. 977v: *“Sollecito le cose medicinali qto più posso, e il caval.r Terzi desideross.o di servir V.A ha a approvedermene presto una buona parte”*. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de agosto de 1590, 185, fol. 989v: *“Aspetto le cose medicinali di Lisb.a hora per hora, havendo già fatto rimmetter al Terzi i denari che importaranno, il qual mi scrive ciò che V.A vedrà per la sua lettera prop.a”*. Terzi a Maschi, Lisboa, 11 de agosto de 1590; S. E. H. TRINIDADE COELHO y G. BATTELLI (eds.): *“Filippo Terzi architetto..”*, *op. cit.*, pp. 66-67, XXXVIII.

<sup>489</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de septiembre de 1590, 185, fol. 997; S. E. H. TRINIDADE COELHO y G. BATTELLI (eds.): *“Filippo Terzi architetto..”*, *op. cit.*, p. 88:

*“Con la p[rese]nte viene una cassetta nella quale sono le cose medicinali di Lisb.a et particular.te due pietre Bezar col testimo in scritto della perfettione, e prezzo loro. E sono*

Parte de estos artículos serán encaminados con el embajador saboyano Domenico Belli, quien en noviembre entregará la caja en Barcelona al Cigala <sup>490</sup>. En ella había varias piedras bezares, orientales y occidentales, con las indicaciones

---

*tra il magg.r fascietto del cardo s.to. Il peso, e prezzo dell'altre cose è posto come VA vedrà, sulle coperte istesse delle Robbe, che si mandano, et però no' ne viene altra nota. L'ho raccomand.te al S.or Dom[eni]co Bello Amb.re di Savoia, che come cortese caval.ro molto affeto al s[ervi].tio di VA e grande amico mio, spero ne farà dilligente e fidel ricap[it].o in Gen.a al med.o S.r Giulio, et l'ho ben avvertito à no' lasciar' aprir la cassetta, se poss.le de datari. S'è rotto venendo da Lisb.a il vasetto del liquid'ambra, ma ne manderò co' la p.a occne dll'altro/ [fol. 997v:] Il med.o è successo della co'fett.ne de jacinti et del Diascordio cioè che s'è rotto il vetro, ma di modo che per esser'anco materia spessa s'è possuta raccogliere tutta nell'altro vasetto di terra dove credo che habbi a venir co'manco pericolo”.*

[PD:] “Mi son risoluto di pigliar qui una pietra Bezar del Perù che m'hanno detto esser molto ecc.te. Viene nella scattoletta co' l'altre due. Da questi medici son'usate più che l'orientali, mà bisogna pigliarne in doppia quantità, cioè per 4 grani di queste orientali otto di quelle, e fanno mirabil operatione. Se a VA piacerano potrò mandarlene dell'altre che questa è solo per prova”.

[fol. 998:] “Macias de Cochim, palo de la sierpe, Assa fetida, Sandali Citrini, Mechoacan, Confetione di Jacinti, Diascordio, Balsamo, cardo s.to, Tre [tachado: Doi] pietre beezar due orientali di color leonato l'una lunghetta che pesa 9 ottavi e mezzo manco tre grani l'altra tonda che pesa cinque ottavi e 14 grani l'altra occd.le di color beretinnaccio chiaro, che pesa un'oncia [q.te sono tra un mazzo del cardo s.to] Anime, Costo, Tacamaca, Caraña. Le pietre Bezar si son poste tra l'cardo s.to per mandarle piu custodite, e anco per fuggir tanta gabella, se per sorte no' le vedranno, et q[ua]ndo le veggino se ne pagherà il Datio. ho anco temuto che no' se ne robbassi qualch'una dai med.mi Datari”.

*Ídem*, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1002v:

“Le due pietre Bezar orientali, et l'altra occid.le del Perú, ch'ho comprata io qui, sono in una scattolina tral mazzo più grande del Cardo santo, la dosa/ [fol. 1003:] dell'occ.e ha da esser data in doppia quantità dell'altre perche operi bene. Il caval.r Terzi s'è soddisfatto più che i denari da lui spesi come appare per la sua lista, si paghino a suo figlio costi, et hanno a esser 99 reali manco della somma che così m'ha scritto esso”.

<sup>490</sup> Billeto de Domenico Belli, Barcelona, 1 de noviembre de 1590, 185, fol. 961: “ho consignato la cassetta al s.r Alessandro Cigala, ben conditionata”. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de junio de 1590, 185, fol. 963:

“VA. vedrà per l'aviso che le mando co' q.ta del S.r Dom.co Belli à Mario Humolio, rimaso ne negotii del Ser.mo di Savoia, com'egli havea condotta a salvam.to fino Bar.na la cassetta delle cose medicinali, et havevala consignata quivi ben conditionata al s.r Aless.o Cigala, al quale io simil.te consignai il Tostado, essendo al S.r Dom.co convenuto far così per la neccessità che teneva di passar innanzi senza toccar Gen.”.



de uso, líquido de ambar, diascordio o confección de jacintos. Estos artículos eran muy estimados y se temía que los aduaneros pudiesen quedarse con parte de la mercancía. Para mayor seguridad, reparte los productos, que viajaban junto a espadas y libros <sup>491</sup> y la elección de Belli era evitar estas inspecciones, de las que estaban exentos los regalos que a través de él Isabel Clara Eugenia enviaba a Saboya <sup>492</sup>. Aparte de estas medicinas, el duque parece que esperaba un listado de Terzi que a finales de septiembre aún no ha recibido <sup>493</sup>. El ingeniero parece que, a través de un secretario, ha involucrado al propio cardenal Alberto de Austria, a la sazón gobernador de Portugal, en la búsqueda de estas medicinas para el duque de Urbino <sup>494</sup>, enviando un listado <sup>495</sup> de las que le podrían satisfacer. En noviembre de 1590, el duque recibe, a través de Génova, esta primera remesa de medicinas <sup>496</sup> recompensando generosamente al hijo de Terzi por los desvelos de su padre <sup>497</sup>.

<sup>491</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de septiembre de 1590, 185, fol. 999:

*“Per no’ poter dar tutto ad un solo m’è convenuto ripartir tra diversi le robbe ch’ho da mandar a V.A. le quali vengono però tutte indirizzate al S.r Giulio della Rovere co’forme all’ord.e fattomi dar da lei. Co’ questa sarà l’Indice dell’opere di Tostado; con un’altra verranno alcune cose medicinali e due pietre Bezare dlla perfett.ne che V.A. vedrà per il testim.o mandatomene dal caval.r Terzi. Queste ho raccomand.te al S.or Amb.or Dom.co Bello, L’Indice al s.or Aless.o Cigala, cog.to del s.or Giulio, che passano in Italia co’ queste prime galere”.*

<sup>492</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1002:

*“V.A. avrà spero col p.o passaggio di galere, ch’è vicino, un’altra cassetta delle cose medicinali, ch’ ho havute/v: di Lisb.a col mezzo del caval.r Terzi, la nota delle quali, oltra un’altra mandatane a Gen.a sarà qui allig.a di mano del Caval.r med.o. Ho consignato la cassetta al S.r Dom.co Belli, Amb.re di Savoia, che se ne torna in Italia, et la porta con alcune robbe della S.ra Infanta, accio no’ sia apperta, se pur’ giovará”.*

<sup>493</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 27 de septiembre de 1590, 190, fol. 616v.

<sup>494</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de octubre de 1590, 185, fol. 1019. Terzi a B. Maschi, Lisboa, 1 de octubre de 1590 y 23 de marzo de 1591 (al duque de Urbino), S. E. H. TRINIDADE COELHO y G. BATELLI (eds.): “Filippo Terzi architetto.”, *op. cit.*, pp. 68, XXXIX y 72, XLII.

<sup>495</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de enero de 1591, 186, fol. 6v:

*“La nota delle cose Medicinali oltra un’altra che n’ho mandata, troverà V.A. nella cassetta [de los libros] med.ma”.*

<sup>496</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 23 de febrero de 1591, 289-I, fol. 148. La caja de medicinas llegó hace algunos días a sus manos.

<sup>497</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 3 de noviembre de 1590, 190, fol. 631r-v. *Ídem*, Pesaro, 20 de diciembre de 1590, 190, fol. 665r-v, con el aviso de Giulio della

Maschi también se valdrá de su amistad con el doctor Valles, que firma en italiano sus obras como Vallesio <sup>498</sup>, para que aconseje remedios para las dolencias del duque de Urbino <sup>499</sup>. Así espera ansiosamente el leño nefrítico que viene a Sevilla para servirse de él según le aconseja el galeno <sup>500</sup>. Este año Maschi

---

Rovere que llegó caja de medicinas bien. Pagará al hijo de Terzi. *Ídem*, Pesaro, 17 de enero de 1591, 190, fol. 679, dando cuenta de cómo la caja de medicinas que envió con Belli llegó a Génova a Giulio della Rovere. Duque de Urbino a Giulio e Simone della Rovere, Pesaro, 3 de enero de 1591, 289-I, fol. 76, agradeciéndoles caja de Alejandro Farnesio con cosas medicinales. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de febrero de 1591, 186, fol. 15v: “*L’havrei ben’io grand.mo [gusto] in sentir che fussero hormai capitate à salvam.to le cose medicinali et ne stò con ansia fin che no’ n’ho avviso*”. *Ídem*, 2 de marzo de 1591, 186, fol. 31v, escribió Terzi. Aunque no nos podemos detener en estos envíos, Terzi regalaba al duque otros objetos como porcelanas orientales.

<sup>498</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 3 de diciembre de 1592, 191, fol. 103v. Se duele de la muerte del dr Vallés, muy estimado en Italia.

<sup>499</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de octubre de 1591, 186, fol. 113. *Ídem*, 12 de noviembre de 1591, 186, fol. 137. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de diciembre de 1591, 190, fol. 837 (289-II, fols. 828-830). B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de enero de 1592, 186, fol. 148. *Ídem*, 1 de febrero de 1592, 186, fol. 155. Dr Ribera espera gratificación (Terzi). *Ídem*, Madrid, 28 de febrero de 1592, 186, fol. 163. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de marzo de 1592, 191, fol. 26 y 291, fols. 362v-363. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de marzo de 1592, 186, fol. 169. *Ídem*, 10 de abril de 1592, 186, fol. 174. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 24 de abril de 1592, 290, fol. 436v. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de julio de 1592, 186, fol. 207. Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 21 de julio de 1592, 191, fol. 64 (290-II, fol. 22v). B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de septiembre de 1592, 186, fol. 218. Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 19 de septiembre de 1592, 290-II, fol. 277. *Ídem*, Casteldurante, 14 de noviembre de 1592, 191, fol. 88 (290-II, fol. 485v).

<sup>500</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 11 de enero de 1591, 290-I, fol. 65. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de noviembre de 1591, 186, fol. 126:

*“Da seviglia ho havuto risposta che quivi si trovava una sorte di legno nephritico, appropriato alle passioni Renali, da che ha il nome, et che me n’havevano comprato un pezzo. Havendon’io dimandato qui a Valle, mi dice che doppo essersi fatto ciò ch’egli ricorda no’ lo terrà per cattivo medicam.to, ma per migliore, et più oppot.o l’usare pochiss.i dogni sorte, attendendo solo à un buo’ reggim.to di vita. Dell’uso di detto legno scriverò à V.A. quand’io gliel mandì, che sara co’ la p.a sicura occ.ne. Con qlla del ritorno in Italia di Camillo Guidi, Gentih[uom].o fior[enti].no, che è già partito, ho mandato à V.A. diretto al Marchesse Vitelli, il libro di medicina che scrissi, inviato à ciò dalla curiosità del suo titolo, et dall’e[ss]e[r]mi stato approvato dal med.o Valle. Le ho’ mandato insieme il Ritratto del ser.mo Prin”.*

estará pendiente de la llegada de la flota para seguir abasteciendo de medicinas a su señor <sup>501</sup> y así aliviar sus dolencias renales <sup>502</sup>. En 1592, Terzi busca afanosamente remedios para su señor entre las novedosas mercaderías que llegan al puerto de Lisboa <sup>503</sup>. Ese año también envía al duque una docena de canarios <sup>504</sup>, de los que sólo llegan cuatro <sup>505</sup>.

*Ídem*, 20 de noviembre de 1591, 186, fol. 138:

*“Ho consignato al conte Doria, figlio che fu del Conte Filipp.no un pezzo del legno nefritico [Guilandina moringa L.], che scrissi a V. Alt.a di esser per mandarle, e pesa ott'once. L'indirizzo al S.r Giulio della Rovere per che esso l'invii all'Alt.a Vra sicuram.te e presto. Il modo dell'usarlo viene nel foglio colligato. Io prego Dio quanto più posso ch'ella non n'habbi alcun bisogno, o che havendone, le sia di subb.o stabile giovam.to”.*

*Ídem*, 7 de diciembre de 1591, 186, fol. 140. Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 20 de junio de 1592, 191, fol. 55 (también 290, fol. 642), dando aviso de que ya ha recibido el leño nefrítico por Giulio della Rovere. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de agosto de 1592, 186, fols. 209v-210:

*“poi che gia era capitata a salvamento la scritt.a e il legno, che mandai, VA havrà potuto a quest'hora vedere il benef.o che puo trarsene, che alla D.na misericordia piaccia che sia stato infinito”.*

En esta carta se refiere también a un médico en Madrid, Ms. Arcangelo de Fisaco, gentilhombre de Lucca, que extrajo una piedra al conde Claudio Tribulzio.

<sup>501</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de febrero de 1591, 186, fol. 15v:

*“L'havrei ben'io grand.mo [gusto] in sentir che fussero hormai capitate a salvam.to le cose medicinali et ne stò con ansia fin che no' n'ho avviso (...) All'arrivo delle nuove flotte si trovaran'o forse quell'altre cose di più medicinali che no' sono mandate adesso”.*

B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 28 de marzo de 1591, 276-II, fol. 542. Villanía de aceites de India.

<sup>502</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 28 de julio de 1591, 190, fols. 762v-763.

*Ídem*, 24 de agosto de 1591, 190, fol. 774 y 18 de octubre de 1591, 190, fols. 801v-802 (289-II, fols. 545v-546). B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de noviembre de 1591, 186, fols. 125-126, sobre Francisco Valles y anuncia que espera de Lisboa, con la ayuda de Terzi, la opinión del doctor Ribera.

<sup>503</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 27 de abril de 1592?, 276, fol. 86.

<sup>504</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de septiembre de 1592, 186, fol. 218, PD, fol. 219v:

*“Il Comend.or Terzi m'avvisa che mandò à V.A. una dozzina d'ecc.ti canarii, et che no' ha mai saputo se capitarono. Devot.mo s.re di V.Alt.a è veram.te quell'huomo”.*

<sup>505</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 14 de noviembre de 1592, 191, fol. 88v (290-II, fol. 485v): *“Si hebbero tre o quattro canari della dozzena che s'intese haverci mandate il*

En 1593, Maschi se compromete a esperar la llegada de las flotas a Sevilla y Lisboa, ciudades las que ha escrito, para proporcionar al duque todos los remedios que necesita para sus dolencias<sup>506</sup>. El duque siempre se mostraba ansioso de estas nuevas medicinas de las Indias<sup>507</sup>, pero en 1596 parece que la comunicación con estas colonias estaba muy afectada<sup>508</sup> y será fundamental la ayuda de Gentile Basile<sup>509</sup>, vasallo del duque de Urbino, quien viajará frecuentemente entre Nueva España y Sevilla proporcionando regularmente medicinas y especímenes exóticos<sup>510</sup> al duque de Urbino hasta bien entrada la siguiente centuria<sup>511</sup>.

---

*cav.ro Terzi*". Que se lo agradezca, pero hay muchos en Venecia y los puede conseguir fácilmente.

<sup>506</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de junio de 1593, 186, fol. 295. *Ídem*, 7 de julio de 1593, 186, fol. 311. El médico pisano Augusto Titio que está con el cardenal de Sevilla le recomienda malvas cocidas como ensalada. *Ídem*, 14 de agosto de 1593, 186, fol. 326v:

*"Non compare fin qui dell'Indie alcun nuovo medicam.to da mandar' a VA et forsi che col favor di Dio, l'Indie della sua salute saranno le deliberationi in che ella mostra essere di no' volerne usar' di sorte alc.a piu tanti, no' potendo quasi mai l'arte arrivare o alli secreti o alli favori della natura"*.

<sup>507</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 19 de septiembre de 1593, 191, fol. 209v. También se refiere al médico del cardenal de Sevilla.

<sup>508</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de marzo de 1596, 186, fol. 609v:

*"No' ho mancato di far' usar' ogni dillig.a all'arrivo delle Navi d'India per veder' se vi si fusse trovata qualche cosa nuova, e esquisita di medicina, però m'avvisano che no', e che quella navigazione era mezzo distrutta"*.

<sup>509</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de junio de 1596, 186, fol. 649v:

*"L'alligata è di ms Gentil Basili nobile vassallo di VA d'Urbino il quale ha molt'anni che vive in queste parti, e intendo che s'è portato sempre honorata.te. Negotia nell'Indie, dov'è stato più volte, e a me in pochi giorni che l'ho trattato qui e parso in vero sensat'huomo e da bene"*.

<sup>510</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de diciembre de 1596, 186, fol. 733. Basili está en Sevilla para pasar a las Indias donde buscará medicinas para duque de Urbino en prueba de su devoción *"e m'ha promesso andando all'Indie, come disegna di far presto, usar ogni sorte di dilligenza per trovar qualche cosa Medic.le utile al serv.o di VA"*. Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, el 21 de junio de 1597, 295, fol. 594, pidiéndole que si en su comercio llegan remedios para su enfermedad renal, se los hagan llegar.

<sup>511</sup> Por ejemplo, el 24 de marzo de 1605, escribirá desde México, 182, fol. 1484, que no han llegado naves de China con galanterías y enviará madera roja para bufetes (fol. 1491v) y caoba (fol. 1493).

Paralelamente, Maschi escribe a Lisboa para conseguir una piedra beneficiosa para los dolores renales que persigue desde hace seis meses <sup>512</sup>. Ésta se debe llevar en contacto con los riñones para que sea efectiva <sup>513</sup>. Para obtenerla contará con la colaboración de Terzi y este remedio será aprobado por el doctor Mercado <sup>514</sup>. Éste también da su parecer sobre el tratamiento que deberá seguir el duque de Urbino para mejorar en su enfermedad <sup>515</sup>. Maschi engazará la piedra en un aro de oro para poderla colgar, lo que despertará la codicia de los aduaneros aragoneses <sup>516</sup>. No obstante, el duque de Urbino, en ocasiones, se

<sup>512</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de noviembre de 1596, 186, fol. 712v:

*“ho scritto a Lisbona per una pietra, che m’hanno detto esser buona contra i dolori renali, che qui da sei mesi in qua, che la cerco, no’ è stato possibile trovarla”.*

<sup>513</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de abril de 1597, 186, fol. 788, PD:

*“Col s.r Part.ca di Gerusale’ che è qui, se no’ p.a manderò à V.A. la pietra contra i dolori renali (...) Mi dicono che il Patr.ca no’ partirà così presto, e così mi son rissoluto di mandar la pietra co’ queste come faccio, la quale s’havrà da portare che tocchi le reni. Viene posta in un pezzo di suto alla misura del piego”.*

<sup>514</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de diciembre de 1596, 186, fol. 730v. El doctor Mercado dará su parecer *“et con la p[rim].a occa[sio]ne sicura, le mande rò anco la pietra medicinale per i dolori renali, che m’ha trovata il buon Terzi”.*

<sup>515</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 enero 1597, 186, fol. 734. El doctor Mercado pierde las escrituras de los médicos en un baul, le da otra copia. *“La pietra utile a i dolori renali manderò tra pochi giorni: che addresso no’ ho più comodita be piu tempo”.* En fol. 736, recomendaciones de Mercado para preservar la salud del duque consumiendo alcachofas cuyos cardos se entierran para que sean blancos y de violetas olorosas antes de comer.

<sup>516</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de noviembre de 1597, 186, fol. 835:

*“La pietra si ricupero, se bene co’un cerchietto d’oro meno, ch’io v’havea fatto fare da portarla al collo dietro alle spalle, dove alcuni voglio dire che più opera la sua virtù, la quale qua’do sia tanto efficace per la salute di V. Alt.a quanto si scrisse che era stata per quella d’altri, no’ dovrà esserle discara, Ma io no’ so che me ne credere, fin che non ne sento l’isperie’za. Viene inclusa in questa lett.a nell’istesso suto che venne l’altra volta, no’ havend’io voluto mandarla in comp.a dell’altre perche no’ ne riuscisse il piego sì grande che insospettisse di nuovo i Gabellieri. Vi saran’o insieme due altre lett.e dalle quali V. Alt.a vedrà che risposta ho da Siviglia per conto del ricap.o di quella del Basiliù e ciò che il Cartari sec.rio del Nuntio Taverna in Port.llo mi scrive da Lisbona sopra i rimedii medicinali, di che io per serv.o di V. Alt.a l’havea ricercò co q[ue]l di più che tocca al caval.r Terzi, per benef.o del quale no’ si manca di far q[ua]nto è possibile”.*

En fol. 839v: *“Rihebbi la pietra, et la mando co’ questo isteso ord[ina].rio al caval.r Sorbolonghi in un piegheto aparte”.*

mostraba escéptico con estos remedios como con el del jade para el dolor de hizada<sup>517</sup>. Antes de 1597 había recibido un cuerno de rinoceronte de España, aunque no tan grande como el que le envía Giulio Conforto<sup>518</sup>. En 1597 llegará a manos del duque otra piedra, posiblemente bezar, junto al libro de Monardes en castellano<sup>519</sup>. También el regreso de América de Basile proporcionará al duque novedosos remedios medicinales<sup>520</sup>. Cuando Terzi muera en Portugal, su

<sup>517</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de febrero de 1597, 295, fol. 127v:

*“N’è piaciuto il vro amor.le pensiero di procurar’ la pietra che [t: mi] scrivete per mandarci, ma se fosse di quelle che si [t: reputano buone al dolor di fianchi] chiamano del fianco ó de la yjada sappiate che noi ne habbiamo delle belliss.e et ch’essendose [provate] fatta esperienza, no’si sono trovate di alcun giovam.to [di tal virtul]”.*

B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de abril de 1597, 186, fol. 795:

*“Con l’ult.e di 19 mandai a V. Alt.a la pietra medicinale contra i dolori renali, della qualle quel povero di Filippo Terzi mi certificò, che s’erano fatte diverse esperienze ch’erano mirabilm.te riuscite”.*

*Ídem*, 17 de mayo de 1597, 186, fol. 798:

*“La pietra da me mandata co’l ‘altro fu secco’do che il povero Terzi mi scrisse sperimentata in diverse occ[asio]ni e sempre riusci di gran giovam[en].to, si come ho trovato che è stata a me per il sangue, una di quelle appropriate a se fatte indispositioni onde il provar’anco quella no’potrà alla fine nuocere, e massime se fusse di color di ssimile dall’altre che VA tiene”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 22 de junio de 1597, 295, fol. 595. Parece que se perdió la piedra contra los dolores renales. *Ídem*, 19 de julio de 1597, 295, fol. 667v, el duque averigua que la piedra para el mal de riñón ha estado retenida como confirma la fe del correo que la llevaba. Hará diligencias en Roma para recuperarla. *Ídem*, Pesaro, 6 de diciembre de 1597, 295, fol. 1056v y 191, fol. 529. Agradece las instancias para recuperar la piedra, aunque si es de “fianco”, no se debe molestar tanto, porque ha usado similares y no le mejoraban el mal renal.

<sup>518</sup> Duque de Urbino a Giul.o Conforto, Pesaro, 31 de diciembre de 1596, 294-II, fol. 707.

<sup>519</sup> Duque de Urbino a Dionisio Basilio, Urbino, 21 de julio de 1597, 295, fol. 694. El duque poseía este libro desde años atrás y le fue enviado por Maschi. *Ídem*, Casteldurante, 22 de octubre de 1597, 295, fol. 926, agradeciéndole el modo de usar raíces. En otra carta desde Casteldurante, del 14 de noviembre 1597, 295, fol. 994, habla de la raíz de jalapa mejicana.

<sup>520</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de septiembre 1597, 186, fol. 822:

*“et quanto alla pietra dolendomi della sua disgratia, et della mia insieme, ho subito fatt’opera che si scriva per ricuperarla e in tanto se ne cerca un’altra, e trovandosi quale io desidero, la manderò quanto prima. Il Basili se ne tornò all’Indie e per cio no’ ha havuto*

papel será sustituido por el Cartari, secretario del nuncio Ferrante Taverna que en 1597 le procura una piedra de puercoespín <sup>521</sup> y otros remedios <sup>522</sup>. Gracias a sus avisos Maschi viene a saber que un portugués tiene en Madrid una piedra que parece de hijada, aunque considera excesivo su precio tras examinarla <sup>523</sup>. Cuando llega finalmente a las manos ducales en 1598 la piedra medicinal, descubre que no obtiene ningún beneficio en su salud <sup>524</sup> y continuará pidiendo

---

*ne la p.a ne la 2.a lettera di V.Alt.a ma questa vedrò/ [822v:] di mandargli per l'importanza dei remedi che havrà da provedere, se ben quando fu qui, ne trattai seco da me efficacissimam.te come ricercava il serv.o di VA".*

<sup>521</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de noviembre de 1597, 186, fol. 839v:  
*"Hora le mando quest'altra lett.a del Cartari, perche possi veder' quel che mi scrive della pietra/ 840: del Porco spino et de gl'affari del Terzo".*

<sup>522</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de diciembre de 1597, 186, fol. 844r-v:  
*"S'attende tuttavia à far dilligent.ma inquisitione per i rimedii che potriano conferire alla salute di V.A. che sia sempre piu prospera, e piu felice, E il Cartari si porta certo in q.to da q[ue]l buono e fidel suddito di VA che è. Qui alligata serà una sua Relatione e d'un'altra pietra virtualiss.a m ha dato notitia, che è qui in mano d'un Portugheze col p.o ne scriverò forsi all'Alt.a Vra qualche cosa. Intanto prego Dio che sia giunta a salvam.to qlla'altra che tornai à mandare, se ben' io ho perso un'poco la devotione, poi che veggo non havermi finito di sanare la mia ch'era appropriata all'accidente del sangue, il quale m'ha travagliato di nuovo, ma però con meno violenza".*

*Ídem*, 16 de mayo de 1598, 186, fol. 911, PD: Cartari partirá con el monseñor Taverna que regresa a Italia. Ha encontrado otro remedio para el duque de Urbino.

<sup>523</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de enero de 1598, 186, fol. 855:  
*"Procurai di trovar' q[ue]l Portugheze che tiene qui la pietra notificatami dal Cartari, et l'ho vista, è di lunghezza et larghezza quasi di due dita, legata in oro, et non molto grossa. Di colore tra'l verde et nero, o berettino/v: etane, che no' me ne sono ben possuto chiarire per haverlami esso mostrata in letto, infermo, al lume della candela. Ma credo che tiri un poco à quella, ch'ho mandata a VA. Egli ne predica prove mirabili in ql che appartiene al disfar' e gettar pietre, e sanar di tali indispositioni, però a dolori renali, dice no' haverla provata. Che la Reg.a d'Inghiterra la donò, come cosa rara ad un suo zio, che fu là Amb.re il quale ne pativa. Tra denti m'ha detto essergliene stati offerti 500 d.ti cosa che io no' credo, et tengo che se è della detta virtù, quando si pagasse 50 al più seria strapagata".*

<sup>524</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 7 de enero de 1598, 191, fol. 535 y 296, fol. 26v:  
*"Habbiamo finalm.te havuta la pietra ch'è di quelle dal fianco, e poiche co'altre simili che ci troviamo, e già fatto esperienza della sua virtù co'poco giovamento nro staremo pregando dio che ci guardi dal bisogno di doverne far altra prova, et che si veda se altro rimedio si trovasse piu efficace...".*

remedios novedosos de ultramar <sup>525</sup>. Maschi, aparte de enviarle unos polvos para el mal renal que le ha hecho llegar Cartari desde Portugal, indica al duque que los médicos españoles le han dicho que las piedras no causan un efecto inmediato <sup>526</sup>. Maschi escribe continuamente tanto a Sevilla como a Lisboa para que le hagan llegar todas las novedades terapéuticas <sup>527</sup>.

### *Libros*

Desde su juventud el príncipe de Urbino gustaba de leer libros españoles y se los procuraba gracias a su embajador en Madrid y otros agentes en algunos estados gobernados por España como Milán <sup>528</sup>. En su correspondencia se refleja frecuentemente este interés <sup>529</sup>. En 1582 parece que pide una importante remesa de libros españoles e italianos a Maschi entre los que descollaban la *Historia General* de Alfonso X, que el duque tenía manuscrita y dos tomos de Fray Luis de Granada en folio que en abril de 1583 aún está buscando el embajador <sup>530</sup>. En mayo

<sup>525</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 28 de marzo de 1598, 296, fol. 301v.

<sup>526</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de abril de 1598, 186, fol. 879v:

*“Il Cartari m’ha mandato da Lisbona la mostra di polvere, e la relatione, che V. Alt.a vedrà qui alligata. Dovrassene far’co altri un poco d’esperienza et egli med.mo che presto ha da esser qui di ritorno in Italia co’l suo Nuntio porterà forse qualche altra sorte di rimedio alla salute di Valt.a alla quale se io col sangue, no’ che con altri medicamenti potessi aggiugnner infiniti anni di vita, non dubbiti già che mel lasciarei tirar tutto (...) Le pietre seco’do che questi medici mi dicono, no’ operano cosi subb.o ma in spatio di 5 o 6 mesi, et però quando quella che mandai ò laltra sia delle buone, seria pur da sperimentare/ [fol. 880:] ancor che non vi si habbia credito”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 22 de mayo de 1598, 191, fol. 555. Agradece los polvos para el mal renal que le envía Cartari.

<sup>527</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de junio de 1598, 186, fol. 924v:

*“Ho scritto di nuovo a Siviglia e a Lisbona che se capitasse qualche altra cosa dell’Indie, a proposito per la salute di V.A. me ne sia subito mandato”.*

<sup>528</sup> Duque de Urbino a Pier Antonio Lonato (Milán), Pesaro, 22 de septiembre de 1582, 285, fol. 169, desea la *Crónica de España*.

<sup>529</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de febrero de 1598, 186, fol. 870, explicando al duque que para negociar en la corte española hay que tener presente a Cornelio Tacito y Machiavello.

<sup>530</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de abril de 1583, 185, fol. 370:



se envía un listado de libros españoles elaborado por el filósofo y matemático Juan Pérez de Moya, mientras que Maschi busca otros libros en Salamanca <sup>531</sup>. Ese mismo mes partirá una lista de libros para que el duque elija los que desea, mientras que continúa localizando con diligencia la *Historia* del Rey Sabio <sup>532</sup>. El duque indica que libros quiere en junio <sup>533</sup>. En julio de 1583, Maschi anuncia

---

*“Quanto à’ libri, di che V. Alt. a s’è degnata scrivermi, Io n’ho fatto subb.o ogni dill[i]genz].a parlandone co’ molti e spag.li e Italiani atti ad aiutarmi in questo. Dubbitasi di truovar in tutta Spagna tanta parte dell’historia G[e]n[er]’ale del Rè Do’ Alonso il savio quanta V.A. ne tiene scritta à mano, et co’ tutto ciò da librari, et da altri si cercherà senz’alc.a dilatione di t[em]po, ne risparmiò di spesa. Si farà anco la nota de gl’altri libri spag.li più approvati in tutte le professioni, et quanto più copiosa comportaran’o le professioni istesse, nelle quali da questa Natione è stato steriliss.te scritto. L’opere di F. Luigi di Granata in foglio s’impresero sola una volta in questi Regni, et si spacciarono tutte, per quanto da Salam.ca/ [fol. 372v:] mi viene scritto, ma hò pur havuto ventura di comprarne due corpi qui, che d’altri non se ne sono trovati. Li porterà presto il p.o sicuro messo che venghi in Italia, che sarà credo Giulio Dardanone, gentilh.o Milanese”.*

El 31 de agosto de 1582 el duque ya había pedido a Lonato la *Crónica de España* de Alfonso X.

<sup>531</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de mayo de 1583, 185, fol. 372:

*“Mando quà inclusa una nota de’libri che hà fatta il Moya di man sua, filosofo et valente matt[emati].co. Un’altra n’aspetto presto da Salamanca”.*

<sup>532</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de mayo de 1583, 185, fols. 377-379:

*“Mando quest’ altre note de’libri spag.li et bisognerà poi far’ scelta de’ migliori col parer dei proffessori delle materie in che sono scritti. L’hist.a del Rey Do’ Alonso tuttavia si cerca co’ dillig.a”.*

<sup>533</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 23 de junio de 1583, 285, fol. 332:

*“Vi rimandiamo la prima lista de libri che da voi s’è havuta; nella quale truovarete segnati col lapis rosso tutti quelli che noi desideramo, quali ci potrete poi mandar con quella occasione ch’a voi meglio parrà. De gl’altri poi che non son segnati (se voi che sette in fatto), sapesse che vi ne fosse qualche uno molto buono et bello, ci sarà caro haverli insieme con gl’altri, poiche non vedendosi qua se non i titoli che son breviss.i non potriamo ben’ considerer la qualità et importanza loro. Per esserci molti autori spag.li c’han’scritto in latino m.to bene, et partic.te di Theol.a et Filos.a, i libri de questi in Italia non si truovano, noi desideramo che faceste buona dilig.a per havere inform.ne di questi autori, et mandarcene poi una lista, et sop’ tutto vi ricordiamo l’opere del Re don Alf.o Il savio, fuor dele sue tavole quali noi havemo. Sappiate anch[or].a che per molta dilig.a che habiam’fatta per esser provisti di tutti i libri d’Alf.o Tostado, il quale lungam.te scrisse. sopra tutta la sacra scritt.a, in m[ol].ti volumi, non ci è venuto fatto dhaverli, et però ci aviserete se in Spagna si truoverebbero. Fabbiam’ ricevuto l’altre due liste che ci havete mandate, quali noi vedremo, et aviseremone poi ciò che intorno a esse ci occorrà, poiche non v’è tempo adesso di poterlo fare ...”.*

que se han publicado tres partes en folio de la *Introducción al Símbolo de la Fe* de fray Luis de Granada <sup>534</sup> que le mandará. Aparte de la novedad, la califica como obra cristianísima y llena de erudición <sup>535</sup>. A inicios de agosto informa que hará de nuevo diligencias para encontrar los libros que se le han pedido por toda España, pero muchos de los que están en la lista que manda el duque no se encuentran <sup>536</sup>. Para reunirlos se vale de la ayuda de Giulio Giunti, muy versado en libros y emparentado con los Giunti florentinos, al que entrega la lista en la que el duque de Urbino ha señalado los que le interesan con un lápiz. Aparte de ser difíciles de hallar, relata como ha ofrecido 120 ducados por un libro de Alonso Fernández de Madrigal, *el Tostado* y no lo ha conseguido <sup>537</sup>. En septiembre

<sup>534</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 25 de agosto de 1583, 285, fol. 422:

*“Non solo havrem’ cara l’opera d F. Luigi di Granata che dite esser uscita ultim.te fuori sopra l’introd.ne del symb.o della fede, ma stimando noi assai le cose di questo auttore, volemo che ce ne mandate dui volumi, et se di già ce n’havesse inviato uno, non lasciate di mandare l’altro con la prima occa[sio]n”.*

<sup>535</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de julio de 1583, 185, fol. 403v:

*“Sono uscite fuori tre parti in folio della Introdutt.e del symbolo della fede di F. Luigi di Granata, le manderò à VA co’ la p.a occ[asio]ne per esser’opera nuova, et per quanto dicono, christ.na et piena di molta eruditione”.*

<sup>536</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de agosto de 1583, 185, fol. 407:

*“Per conto dei libri si farà di nuovo esquisita dillig.a per tutta Spagna, mà molti dei notati nelle liste che mandai/ [fol. 407v:] intendo che hora no’ si truovano”.*

<sup>537</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de agosto de 1583, 185, fol. 410v:

*“A Giulio Giunti, corrispond.te dei Giunti di Fior.za et molto pratico quà, et versato in cose di libri, hò dato la Nota di Tutti quelli che VA. ha segnati col lapis, ma egli mi dice che molti no’ si truova/ [fol. 411]–ranno, et per tutte l’opere di Tostado ha voluto dar 120 Δ.di et no’ le può havere. Mi son risoluto di mandar’ hora co’l corr.ro questo piccol.o della Dent.ra perche tra libri l’ho più facil.te trovato, et potria essere perche ho’ inteso ch’alcune indisposit.ni che VA suol patirne. Ci sono alcune cosette da ridere, ma in universale no’ è tenuto mal authore in questa mat.a”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 21 de septiembre de 1583, 285, fol. 448v:

*“Veden’noi la poca speranza che s’ha di trouvar tutti libri signati da noi nella lista che ve si rimando n’habbiam’ fatt’un altra nota più ristretta, che sarà all[iga].ta a questa, accio s’habbia da far diligenza di trouvar quanti più se ne potrà di questa. Per haver l’op[er]e del Tostado, noi facciamo dell’altre diligentie, per haverne molto desiderio ma per non esser più sicur’ che tanto di dovern’essere provisti, ci piacerà che preghiate il Giunti a voler seguitar l’impresa sua di truovarle, et dir a voi il costo loro, affinche ce ne potrete avisare,*

estas diligencias han dado fruto y Maschi tiene en su casa algunos de los libros que le pidió el duque que le mandará lo antes posible y seguirá buscando los que faltan <sup>538</sup>. En octubre aprovecha el regreso a Italia del embajador veneciano Zane para enviar la nueva obra de fray Luis de Granada, anunciando que pronto saldrá otro volumen <sup>539</sup>. En diciembre, vuelve a informar del envío de algunos libros que ha podido reunir de los marcados en lápiz por el duque en la lista en una caja protegidos por tela encerada “*et stuore*” para impermeabilizarla en manos de Giulio Pace <sup>540</sup>, en el séquito del embajador Zane. Asimismo, especifica que se vale de la ayuda de Giunti para reunir el resto destacando que se ha reunido el *Abecedario Espiritual* de fray Francisco de Osuna entero, logro que no consigue el cardenal Granvela a pesar de sus desvelos <sup>541</sup>. Con sus pesquisas

---

*perche se a quel tempo non l'havrem'havute da altrove, piglieremo al certo quelle che havrà trovato lui, non essendo per guardare al prezzo, et ce ne fara m.to piacere. Quel libretto di Den.ra che ci havete mand.to, n'è stato cariss.o perche l'indispositioni nre che voi nella vra toccate, consisten appunto in questo mal dei denti...”*

<sup>538</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de septiembre de 1583, 185, fol. . 420:

*“Io mi truovo già in casa una buona parte de i libri che V.A. fece notare. Si cercano gl'altri, et manderannosi tutti quanto prima”*.

<sup>539</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de octubre de 1583, 185, fol. 428:

*“col S.r Amb.or Zane manderò à V.Alt. l'op[er]ja nuova di F. Luigi, che altra occne no' ce n' stata et col resto dei libri ne verrà poi un'altro volume”*.

*Ídem*, 12 de noviembre de 1583, 185, fol. 440:

*“Hò parlato al Giunti per conto de'libri, et da quelli che/ v: verrà'no col s.r Amb.r Zane, V.A. Conoscerà che no' s'è mancato d'ogni dill.a. La med.a continuará ne gl'altri. L'opere di F. Luigi in foglio vennero col.Dardanone, gentilh.o milanese, et per no' esser' forse capitato esso, ne le sue robbe ancora in Italia, VA no' le havrà havute. Un volume di quell'altra opera nuova manderò co' i sop' detti libri, raccom.ti, poi che altra occne, no' ce n'è estata, all'Amb.or med.o et a Giulio Pace, il quale è cosi dillige'te, et cosi desideroso di servir V.Alt.a...”*.

<sup>540</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de abril de 1584, 185, fol. 461v:

*“L'Amb.or Zane si doveva imbarcar in Felucche, et qui si sono cominciate à spurger cattive nuove di lui. Il Pace mi scrive che seco haveva imbarcata la cassetta de'libri”*.

<sup>541</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de diciembre de 1583, 185, fol. 445:

*“Mando a Vra Alt.a col s.r Amb. or Zane, ma racco'mandata à Giulio Pace, vasallo suo di quella bontà e virtù che già le ho scritto, una cassetta de'libri bene accomodata co' tele incerate, et stuore, de quali il med.mo Pace p[rese]ntará a V.Alt.a la Nota. No' credo ch'ella*

consigue averiguar que en Nápoles Mario di Curtis tiene la obra del Tostado. Por último se duele de que en España, las estampas son muy malas y muchas veces los libros no se imprimen más.

En 1584 continúan las peticiones de libros<sup>542</sup>. Este año fallece el limosnero mayor don Luis Manrique que tiene todos los Tostados, pero los ha legado a un monasterio que no los quiere vender por ningún dinero<sup>543</sup>. Maschi se vale del

---

*habbi à restarne sattsiffatta perche no' lo resto punto ne anch'io, però sono in fine quanti se n'è potuto truovare dei segnati da lei col lapis nella p.a lista. Le stampe quà sono cativiss.e come sà V.Alt. et molti libri, doppo le p.e Impress.i no' si sono mai più sta'pati di modo che m'è convenuto pigliarne qualch'uno degli usati. È stata gran ventura che si sia havuto l'Osuna intiero, et lo sà Mons.r Ill.mo Granvela che lo fà cercare et no' lo truova. Per il resto dell'ult.a lista che V. Alt.a mi mandò si fa ogni poss.le dillig.a et dal Giunti, et da altri, et subb.o che io gl'habbi in essere co' qualche altra buona ocne li manderò. Dio voglia che di qualch'uno di questi V.A. pigli tanto gusto che basti à levarle il disgusto di molti'altri, che forsi no' le piaceranno, e in questo proposito no' lascierò/ [fol. 445v:] di dirle che per questo sono informato, V. Alt.a serà s[er]vita d'alcuni libri esquisiti, spagn.li parlo, o composti latinam.te da spag.li in diverse facoltà, molto meglio à Parigi, ò a Lione, o in Anversa che qui, perche là sene sono impressi, et se n'imprimono molti tuttavia, com'ella potrà vedere col Testim.o dell'hist.a Gen.le di Spagna, et in questi regni per la proffes.e che si fa d'un poco d'ignoranza in molte cose, i libri buoni co' grandissima difficoltà si truovano, e sono cariss.i. M'è stata data q.alche intent. Dell'opere di Tostado, e in Napoli intendo che Mario de Curtis l'ha tutte però io darò presto rissolut.e à V. Alt.a di queste”.*

<sup>542</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 9 de febrero de 1584, 285, fol. 594v:

*“Haviam'havuto il dupp.to sopra i libri che n'havete mandati, ma del ricapito loro, non n'è per ancora nuove alc.a, come saranno quà, sarete avisato del ricevuto con quel di più che ne occorra”.*

<sup>543</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de febrero de 1584, 185, fol. 451v:

*“Essendo morto, com'è, Do' Luy[s] Manrique limosnero mayor, il qual teneva tutti Tostadi, io era entrato in gran speranza che VA ne potessi restar compiacciuta, et eramene già stata data intent.e ma s'è poi truovato che gl'hà lasciati à un Mon.rio che no' li darebbe per niun denaro”.*

Luis Manrique de Lara fallece el 14 de diciembre de 1583 y se enterró en el monasterio de San Francisco de Villaverde, hoy destruido, donde donó su magnífica biblioteca. Para la respuesta sobre las obras del Tostado Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 8 de marzo de 1584, 285, fol. 622:

*“Non ci è spiaciuto niente che non habbiate havuto i Tostadi per la via che dite esserne stato con speranza, per havere noi maneggio d'esserne accomodati per qualch'altra via, ma se vi venisse per le mani qualch'uno che ne volesse far essito, procurate pur d'haver commodità d'avisarvene, perche se ci venisse manco questa provisione che dicem, potriamo voltarci all'altr.e”.*

criterio del cardenal Granvela<sup>544</sup> para aconsejar un nuevo libro al duque. Este año el embajador espera las instrucciones del duque respecto a la compra de los Tostados<sup>545</sup>, mientras que continúa sus diligencias para obtener las obras de Alfonso X<sup>546</sup>. El duque demuestra su interés por los libros<sup>547</sup> y Maschi se compromete a hacer todo lo posible por conseguirlos<sup>548</sup>. A finales de ese año Maschi teme que se haya perdido la lista con los libros y Giunti aún no le ha avisado que se hayan encontrado correcciones<sup>549</sup>.

<sup>544</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de marzo de 1584, 185, fol. 455:

*“Qua è comparso il libro mandato nuovam.te in luce dall’Alberganti, e da tutti è tenuto per una bella, et utile e dotta opera, ma il Card.le Granvela tra gl’altri me ne ha detto grand.mo bene, M’è parso darne questo avviso a V. Alt.a perche so’ quanta proffess.e faccia di suo ser.re quell’honorato Gentilh.o (...) V. Alt.a tarderà ad haver’ i libri troppo più di quel ch’ella vorrebbe, perche s’entende chel’Amb.or Zane è anc.a in Barc.na et no’ si sa q[ua]n[do] simbarcherà no’ è essendo mem.a di passaggio. Per gl’altri libri s’usa dill.a ma no’ qua’ta io desidererei, et no’ mi truovando io prop.o ne potendo andar dove ci cercano mal posso rimediarmi, In tanto VA vedrà come resta svita dei p.i et poi coma’derà il voler suo”* (En duplicado fol. 458 “utile fatica”).

<sup>545</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de mayo de 1584, 185, fol. 463v: “No’ preterirò l’ord.e di V. Alt.a circa i Tostati”.

<sup>546</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de junio de 1584, 185, fol. 467v:

*“Per le Historie di Don Alonso il Savio, si so’ fatte, et fannosi tuttavia contin.e dillig.e, ma queste sono alla volte venture”.*

<sup>547</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 10 de junio de 1584, 285, fol. 735:

*“S’hebbeno i libri che mandaste con l’occn’ dell’Amb.r Zane, et veram.te non si puo dir che no’ sieno venuti se non molto male [t: in tutto ben’] conditionati, perche se ne son truovati alcuni c’hanno patito assai, ma per la lunghezza del camino et altro, non è da meravigliarsene gran fatto. S’è truovato oltra di questo, che a molti d’essi mancano carte et fogli d’importanza, senza i quali sarebbe quasi superfluo lo haverli, onde noi vi mandiamo una lista de tutti, acciò vediate se mai fosse poss.le di ricuperarli, che se riuscirà cosa difficile quanto a i libri vecchi e così tenendola noi ancora, non dovrà riuscir al men tale quanto a i moderni, et partic.te nell’opere del Granata [in che sappiamo che farete ogni vostro sforzo e però non vi ne dicem’altro]. Per l’opere del Tostado non occorre che vi faticarete più, perche come v’habbiamo scritto, gia ne siamo stati provisti”.*

<sup>548</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de agosto de 1584, 185, fol. 479v: “Per conto dei libri procurarò in remedio che sarà poss.le”.

<sup>549</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de noviembre de 1584, 185, fol. 508:

*“Il Giunti no’ha ancora avviso che si sieno truovate le corr[e]t[io]ni di quei libri, et temo io grand.e che no’ se ne sia perduta quella nota che V.A. mi fece mandare”.*

En 1585, Maschi acompaña a la corte hasta Zaragoza con motivo del matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya y aprovecha para enviarle una relación estampada del matrimonio <sup>550</sup>.

Debemos esperar a 1586 para encontrar nueva documentación sobre libros. En esta ocasión Maschi informa al secretario Veterani que intentará encontrar los que le pide Cartolari <sup>551</sup> y se enviarán con Gianfigliuzzi, embajador florentino. Para ello los busca en todos los estudios de España <sup>552</sup>, pero en julio de 1587 aún no se ha remitido <sup>553</sup> porque no los ha encontrado <sup>554</sup>. Sin embargo, por consejo de Francisco de Idiáquez, hace llegar al duque tablas impresas en España sobre diferentes materias <sup>555</sup>.

En 1588 manda un volumen del la *Historia de las cosas de Inglaterra* que ha apenas salido con Tomani, servidor del conde Lonato que regresa a Italia <sup>556</sup>. El

---

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 31 de diciembre de 1584, 285, fol. 1005v:

*“la nota delle correction’ di quei libri che ne fu mandata, dubitiamo che sarà persa di qua ancora, che puer se ne ritenne copia pur se farà cercar meglio, et ritrouandosi, ve si manderà”.*

<sup>550</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Zaragoza, 4 de mayo de 1585, 185, fol. 536.

<sup>551</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 13 de diciembre de 1586, 275, fol. 772.

<sup>552</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 7 de marzo de 1587, 276, fol. 46.

<sup>553</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 25 de julio de 1587, 276, fol. 260.

<sup>554</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 30 de mayo de 1587, 276, fols. 225v-226. La cédula de paso de Gianfigliuzzi en AGS, Cámara de Castilla, libro 362, fol. 58v.

<sup>555</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de diciembre de 1587, 185, fol. 780:

*“Sono hora uscite alla stampa in questi Regni alcune tavole di diverse materie, che da molti sono tenute per buone, et poste che vene sieno di poco conforme alla gravità de studi di VA tuttavia essendosi trovato meco il sec.rio Fran.co Id.z quando andavo disegnando di mandarne qualch’una, a lui è parso ch’io le mandì tutte, si come fo per la via da esso offertami del s.or Conte d’Olivares, e desidero che se no’ piaceranno à V.A. almeno no’ le rechino noia per venir da me...”.*

<sup>556</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de septiembre de 1588, 185, fol. 831:

*“Subb.o che uscì alla stampa la p[rese]nte hist.a delle cose d’Inghl.a io ne presi un volume per mandarlo a V.A. col Tomani che dovea doppo la morte del conte P° Ant° tornarsene assai presto in Italia, ma l’haver egli voluto servir suo Prone diligente et honorat.te in morte, come l’havea servito in vita, l’ha trattenuto qui per i bisogni che sono occorsi più di quello che s’era pensato. E se ben potrà essere che questo libro arrivi tardi alle mani di VA,*

interés del duque por libros en castellano se extiende al reino de Nápoles donde, a través del agente de Margarita de Austria, pide algunas obras <sup>557</sup>.

En enero de 1589 Maschi anuncia que mandará la *Monarchia Ecclesiastica* desde tiempos de Adán hasta la actualidad en cinco tomos, obra muy alabada por quien la ha leído. Asimismo escribe a Medina del Campo, Alcalá y Salamanca para procurar los otros volúmenes <sup>558</sup>. En abril hace llegar al duque algunos folios que faltaban del segundo volumen de fray Héctor Pinto y anuncia que mandará el otro libro con el embajador de Venecia <sup>559</sup>. Ese mismo mes el duque le pide que ayude a Torquato Tasso y que procure los folios que le faltan. Asimismo se refiere a la tabla e índices del Tostado. Califica de curiosa las *Republicas del Mundo* y agradece las predicaciones de fray Luis de Granada <sup>560</sup>. En julio Maschi se valdrá de la ayuda de Giunti para reunir los libros y explica que copiar los folios que faltan a mano tendrá un coste excesivo <sup>561</sup>. En octubre Maschi envía, aprovechando

---

*che facile l'havrà già veduto, pure mi son risoluto di mandarglielo co' questa comodità come opera che ha dato gusto a chi l'ha vista, et che forse lo darà à V.A. ancora quando no' le sii per altra via capitato*".

Se trataría de la *Historia del Cisma de Inglaterra* que publica este año el jesuita Pedro de Rivadeneira.

<sup>557</sup> Duque de Urbino a Ferrante Torres (Nápoles?), Pesaro, 16 de noviembre de 1588, 287, fol. 543, quiere las *Vidas Paralelas* de Plutarco, *La Ciudad de Dios* de San Agustín y las obras de Séneca.

<sup>558</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de enero de 1589, 185, fol. 865v:

*"De' libri farò la dillig.a che V.A. co'manda et co' la p.a buona occ'ne le manderò cinq corpi in foglio d'un'hist.a impressa da pochi di un quà intitolata Monarchia eccl.ca la quale comincia dai tpi d'Adam, et finisce in questi. Chi l'ha letta me la loda assai. Per gl'altri s'è scritto à Alcalá a Med[in]ja del Campo e à Salamanca"*.

Se trataría de la *Historia Universal del Mundo* compuesta por fray Juan de Pineda. También en esta carta habla del Tasso.

<sup>559</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de abril de 1589, 185, fol. 870:

*"Con questa vengono i fogli che mancano nel 2.o volume di fra Hettor Pinto, et m'è parso mandarli stampati per esser' più sicuro che no' vi sia errore. Con l'Amb.or di Ven.a manderò qualch'altro libro"*.

Se trataría de la *Segunda Parte de los Diálogos de la Vida Cristiana*, traducidos del portugués por Gonzalo de Illescas. En esta carta también se refiere al Tasso.

<sup>560</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 13 de abril de 1589, 190, fols. 510v-511v.

<sup>561</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 22 de julio de 1589, 185, fol. 877v:

el regreso a Italia de Battaglini, algunos de los libros para el duque sobre las Repúblicas y la Vida de Santo Domingo <sup>562</sup>. No obstante el viaje se complica y dificulta la llegada de los libros. Mientras, Maschi reúne algunos libros más <sup>563</sup>

---

*“Per conto de’libri mi valerò, come VA comanda, del mezzo del Giunti, che è mio amico, et me ne valse anco già, se ben’ egli stà il più del t[em]po à Salamanca. Ho scritto allo Spínola, dolendomi della tardanza da lui usata in mandar’ quei libri, come mi promise. No’ ho havuto ancora i fogli che mancano a VA. i quali se si volessero far’copiare costeriano molto piu di quel che vagliono l’opere intere. Spero che li potrò mandar’ presto. Per l’Indice del Tostado s’è scritto in tutti i studii, et città principali del Regno, et mi si mette in gran dubbio che sieno per trovarsi”.*

También trata del beneficio para Tasso y da cuenta de cómo el príncipe está con salud y “*ha sostenuto a q.ti di conclusioni Gramaticali con stupor di chi l’ha sentito*”. Como cree que se estamparán, las enviará. Manda avisos de Lisboa del Terzi (fol. 878). Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 30 de julio de 1589, 190, fol. 515v, recibió los libros por el conde Ottavio Affaitati.

<sup>562</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de octubre de 1589, 185, fol. 882v:

*“Ho havuto la mem.a de libri, et già pensavo di mandar’ à V. Alt.a la p.a parte della vita di S. Dom.co che è imp[re]ssa. L’auttor di essa dottiss.o et virtuoss.o frate, et mio molto amico, mi disse un pezzo fa che era intorno à finir’ il resto. No’ havra forse veduto l’Alt.a vra in q.ta lingua ne più erudito stile, ni più faccondo (...) s.r Giulio Battaglini, creato del G. Duca ben caro, il quale se ne torna hora in Italia, et è cortese, et fidato Gentilh.o et desideroso di esser conosciuto da VA per suo ser.re (...) S’è incaricato anco di buoniss.a voglia dei due libri delle Rep.che et della vita di S. Dom.co poi che Giulio Giunti ancora non compare qui da poterli consignar à lui. No’ si so’ trovati disciolti”.*

También se refiere al Tasso.

<sup>563</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de febrero de 1590, 185, fol. 913:

*“Il Battaglini, come VA potrà forse haver’inteso, perduto il passaggio della galera di Don Pietro, et imbarcatosi su una nave, ha corsi tanti pericoli di mar, et d’inimici, che ci ha quasi lasciata/ v: la vita, et s’havrà condotti salvi i Guanti, e i libri, che gli consignai, sarà stata una gran ventura, nel getto che qui s’inteso, che convenne far’ à quella Nave. Alcuni altri libri ho in essere, con i fogli che mancavano à qlli che VA tiene, eccettuatone un Quinterno, che non si truova di quella stampa et con la p.a ocne sicura li manderò”.*

También se menciona una carta del rey en favor del Tasso povero virtuoso (beneficio en Nápoles?). *Ídem*, 31 de marzo de 1590, 185, fol. 931:

*“Al sudetto Mons.re [Marcoantonio Sauli que va a Génova] mando co’ quelle galere una cassetta di/ [fol. 931:] libri spag[no].li per VA. co’ la nota di tutti, acciò ch’egli ò l’incamini, se n’havrà presta, et sicura ocne, o n’aspetti l’ord.e dell’Alt.a Vra. Il Battaglini m’ha dato avviso, che già consignò al [Simone] Fortuna [en Florencia] quegl’altri con la cassetta de Guanti, che no’ è mica stato poco in tante sue desgratie”.*



para enviar con la primera ocasión propicia. Cuando Giunti regresa a Madrid hace saber a Maschi de la imposibilidad de conseguir por el momento ni las obras de Séneca ni las *Vidas Paralelas* de Plutarco <sup>564</sup>.

En 1590, Maschi aprovecha la ida a Italia del duque de Sessa para enviar algún libro al duque <sup>565</sup> y en marzo <sup>566</sup> saldrá hacia Italia una gran remesa de libros españoles con obras de Santa Teresa de Jesús, *Rimas* manuscritas de don Diego Hurtado de Mendoza, las *Vidas Paralelas* de Plutarco, *La Política* de

---

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 22 de mayo de 1590, 289, fol. 702 y 28 de mayo de 1590, 190, fol. 565r-v, en la que expresa su contento porque la caja con los libros ya esté en Génova. También Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de julio de 1590, 190, fol. 573r-v. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 21 de julio de 1590, 185, fol. 977v:

*“Mons.r Sauli m'avvisa d'haver ricev.ta beniss.o co'ditionata la cassetta de'libri, che gli mandai, et che per via di Fiorenza n'havea già ordinato il med.o sicuro ricap.o”.*

<sup>564</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 11 de noviembre de 1589, 185, fol. 892v:

*“Il Giunti è qui, ma nel'opere di Seneca ne le Vite di Plutarco si truovano per ancora. E i fogli che no' si possono haver nelle stamperie s'havranno à cavar dai libri che si trovarà.no. Io ho già compro il Report de t[em]pi. Di qualche altro libro curioso vedrò col Giunti che provis.e potremo fare all'Alt.a Vra”.*

En 315, fol. 1240, Duque de Urbino a B. Maschi, aviso de estampados en España. Plutarco, San Agustín (*Civita Dei*). Le interesan sobre todo obras espirituales y de historia. Que las compre y se las vaya enviando con embajadores y similares que regresan a Italia.

<sup>565</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de marzo de 1590, 185, fol. 922:

*“Spererò di mandar presto qualche libro à V.A. co'Duca di Sessa, o co' altra ocne sicura aspettando co' ansia d'intender' se il Battagl.no avrà dato buon ricap.o à ciò che portava”.*

<sup>566</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de marzo de 1590, 185, fol. 927:

*“Mando al Proto.rio M. Ant° Sauli una cassetta di libri per VA sulle galere dl s.r Amb.o Spinola che si è cortesem.te offerto di farne buon riccapito. Il suddetto Mons.re o li manderà a VA havendone fidata ocne o ne aspettarà l'ordine che a lei piacerà dargliene (...) desiderando in estremo che tra questi libri ve ne sia qualch'uno che le dia gusto. E di tutti sarà la nota qui inclusa”.*

Esta nota se halla en el fol. 928:

*“Vite di s.ti in foglio 2.º 3ª e 4ª parte/opere della Madre Teresa del Giesu, cioè 3 trattati/ Vite di Plut.co/ Della vera et falsa profetia/ Esplication della Bolla della Cruciata/ Emblemi/ Polit.a d'Arist[oti].le/ Epistole familiari/ Terentio/ Il Capitano perfetto/ Rime di don Diego di Mendozza a mano/ Alcuni fogli impressi d'altri libri/ Stampe della fabbrica dell'Escuriale”.*

Aristoteles, el *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de Orozco <sup>567</sup>, un libro de Emblemas, obras de Terencio, etc. Junto a los libros, estaban las estampas del monasterio de El Escorial, por Juan de Herrera, que ya empezaban a difundirse por toda Europa. Como sucedía habitualmente, Maschi tuvo bastantes dificultades para encontrar algún personaje que viajase a Italia con estas preciadas obras <sup>568</sup>. Por este mismo tiempo envía el manuscrito de Diego Hurtado de Mendoza sobre la Guerra de Granada que aún no había recibido licencia para poderse estampar en España y aconseja al duque que guarde para que no se haga en Italia, ya que podría ser mal visto en España. Asimismo se compromete a mandar una biografía de Carlos V recientemente salida a la luz y da cuenta de sus vicisitudes para poder encontrar un volumen de las *Vidas* de Plutarco. Por último se debe señalar que todos estos libros iban sin encuadernar, ya que en España no se hacía bien a juicio de Maschi y, cuando se alcanzaba una cierta calidad, los precios eran astronómicos <sup>569</sup>. Aunque muchos

<sup>567</sup> Juan de Orozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan Cuesta, 1588.

<sup>568</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, último de marzo de 1590, 185, fol. 931:

*“Al sudetto Mons.re [Battaglini] mando co’ quelle galere una cassetta di/ [fol. 931:] libri spag.li per VA. co’ la nota di tutti, acciò ch’egli ò l’incamini, se n’havrà presta, et sicura ocne, o n’aspetti l’ord.e dell’Alt.a Vra. Il Battaglini m’ha dato avviso, che già consignò al Fortuna quegli’altri con la cassetta de Guanti, che no’ è mica stato poco in tante sue desgratie”.*

<sup>569</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de abril de 1590?, 185, fol. 938:

*“Havevo messi insieme alcuni libri in lingua spag.la da mandar a VA col’Amb.or di Ven.a Lipomano, che se ne torna doppo la sua legatione di quà, ma egli mi ha motteggiato di essersi alleggerito il più che ha possuto, et di portar le sue robbe senza carro forse a posta perch’io havessi da gravarlo manco et per ciò m’è convenuto restringermi à dargli li due soli che VA havrà co’ questa. L’uno rimasomi del Conte P<sup>o</sup> Ant<sup>o</sup> [Lonato] che sia in gloria, sopra la guerra di Granata scritta da Don Diego Hurtado di Mendozza, et questo ha da degnarsi VA di comandare che no’ passi in qualche mano che lo facessi stampare, se no’ lo è in Italia, fin hora, pche qui no’ hanno voluto darne licenza, et forse dispiacerebbe che si facessi. L’altro d’alcune operine d’un valent’huomo che son tenute assai belle, et di buoniss.o stile. Con qualche altra ocne ne manderò a VA in più quantità, et in part.re vi sarà la vita dell’Imp.re Carlo V in foglio scritta ultimam.te da uno che vien lodato molto ma per no’ mandar’ libri che VA habbia già, saria ben’a proposito ch’io havessi una nota di qlli che si trova in questa lingua. E le / [fol. 938v:] baccio inchinevol.te le mani. Qui come VA. sà no’sanno inquadernar libri, et volendoli pur co’ qualche curiosità si stenta,*

libros ya estaban traducidos al italiano, el duque los disfrutaba al estar escritos en castellano <sup>570</sup>.

En 1590 encuentra los índices de las obras del Tostado que el duque pedía desde años atrás <sup>571</sup> y llega a manos del duque la importante remesa de libros. No obstante, a pesar de los desvelos de Sauli, parece que la caja se abrió y se robó el octavo diseño de El Escorial correspondiente al retablo mayor <sup>572</sup>. Éste será

---

*et costano tanto che è una vergogna, à legarli bene, ond'io li vo pigliando come li trovo. Un volume solo, et diffetivo s'è trovato in foglio delle vite di Plut.co stampato in Argentina, e maliss.o trattato se ne cercano di migl.ri in tutti questi studi e librerie".*

La cédula de paso de Hieronimo Lippomani en AGS, CC, libro 362, fol. 257, Aranjuez, 22 de abril de 1589.

<sup>570</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de abril de 1590, 185, fol. 941:

*"Qui allig.a sarà una nota degl'altri libri, che ho mandati ultimam.te per VA a Mons.r M. Ant.o Sauli col mezzo del S.r Manfredi Ravaschieri, tra quali no' so se à lei paria che se ne fussero possuti lasciar' alcuni tradutti, ma io mi son'imaginato, ch'habbino à piacerle per la lingua".*

<sup>571</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de mayo de 1590, 185, fol. 948. *Ídem*, 23 de junio de 1590, 185, fol. 964:

*"Io ho gia in poter mio l'Indice del Tostado che è un gran libro in foglio, et lo manderò co'la p.a sicura occ.ne".*

Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 2 de agosto de 1590, 190, fol. 598 (también 288-II, fol. 47). Contento de que se haya mandado el índice de los manuscritos del Tostado. Si no, que se haga con la primera ocasión. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de septiembre de 1590, 185, fol. 997:

*"Ho scritto a VA con un'altra sotto questo med.o giorno di haver consignato al s.r Aless[andr]o Cigala, parente del s.r Giulio della Rovere, l'indice dell'opere del Tostado, che m'ha promesso portarlo, e ricapitarlo sicuram.te ad esso s.r Giulio e vi è anco in comp.a un'altro libro per l'Abb.ssa di S.ta Chiara mia sorella".*

*Ídem*, fol. 999, ha entregado: *"L'Indice al s.or Aless.o Cigala, cog.to del s.or Giulio [della Rovere], che passano in Italia co' queste prime galere".* *Ídem*, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1002:

*"Al S.r Aless.o Cigala ho consignato l'Indice dell'opere di Tostado in foglio, co' un altro libro per l'Abb.ssa di S.ta Chiara mia sorella, et questi, et la cassetta si dara'no subb.o in Gen.a al s.r Giulio della Rovere, come V.A. ha comandato".*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 23 de febrero de 1591, 289-I, fol. 148, anunciando el Índice del Tostado ya ha llegado hace pocos días a sus manos vía Giulio della Rovere.

<sup>572</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 2 de agosto de 1590, 190, fol. 598 (también 288-II, fol. 47). Le pide que agradezca el libro al Dr. Porras. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1002:

enviado de nuevo en septiembre <sup>573</sup> y llegará a manos del duque en noviembre junto al índice de las obras del Tostado <sup>574</sup>.

En 1591 el duque espera libros de medicina que, junto a las sustancias exóticas, aliviarán sus dolencias. También pide el volumen del *Flor Sanctorum* de Alonso de Villegas en el que aparece el retrato del autor. Asimismo desea el *Oracional* que regaló al cardenal Borromeo y no comprende como *El caballero de la rosa Fragante* <sup>575</sup> se ha prohibido en España, mientras que en Italia se vende públicamente <sup>576</sup>. El duque vuelve a remitir un nuevo listado este año de los libros

---

*“Dovrà pur’esser hormai capitata la cassa de libri, se be’ vo temendo che no’ ne manchi qualch’uno, per havermi Mons.r Sauli scritto che era stata apperta”.*

Duque de Urbino a Giulio e Simone della Rovere, Pesaro, 3 de enero de 1591, 289-I, fol. 76, les agradece que la caja de libros de España haya llegado bien.

<sup>573</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de septiembre de 1590, 185, PD, fol. 1005v: *“Con questa viene l’ortog.a del Retablo”*.

<sup>574</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 3 de noviembre de 1590, 190, fol. 631. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de enero de 1591, 186, fol. 6v:

*“Ho ha[roto] l’allig.a del s.r Giulio della Rovere, per la quale V.A. vedrà come gl’erano stati consignati dal Cigala i libri, et la cassetta, tutto bene conditionato”.*

<sup>575</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de noviembre de 1591, 186, fol. 126, confirma que *El libro de cavallería celestial del pie de la rosa fragante*, de Jerónimo de San Pedro, Amberes, 1554 está prohibido:

*“Gl’altro libri no’ ho ancora possuti havere, et uno d’essi/ [126v:] ciò è quello del Pie de la Rosa fragante è prohibito senz’alcun dubbio, come mi par’ che io già ascrivessi. Il resto di loro sperano pur di havere fuor che l’orationale che per ancora non si truova”.*

<sup>576</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 11 de enero de 1591, 290-I, fol. 65. El dr Valles se intitula en Italia Vallesio en sus obras.

*“Il libro di Medicina col ritratto del Principe che dite haverci mandati/ [fol. 66:] per il gentiluomo fiorentino, ancora non sono comparsi, et quando giungeranno, le vederemo volentieri (...) Fra gli altri libri che per noi procurate di havere, vorresimo anco questo che intenderete: in una delle tre ultime parti del flor santor[um] d’Alonso de Villegas, che no’ è molto tempo noi mandati, l’Auttor dice di non volere che si habbino per sue opere quelle dove no’e impresso il suo Ritratto, si come in questi tre ultimi volumi vi è stampato, et perche si ha la prima parte, nella quale questo segno del suo Ritratto no’è stato posto, et è anco di stampa assai diversa, desideriamo che cerchiate di haverla con esso retratto et di mandarla con la prima buona occasione, che vi si presenterà. Ne dispiacerebbe assai che l’Oratinal, del quale vi scrivemmo, no’ si trovasse perche è in belliss.o libro, et assai grande, che noi già l’havevamo, mà lo dona’mo al Card.le Borromeo, che sia cielo: Quello della Rosa/ [fol.*

que le interesan en castellano, aunque algunos estén ya traducidos al italiano <sup>577</sup>. Maschi comienza a buscarlos raudo recurriendo a los principales estudios españoles <sup>578</sup> y pocos meses después mandará el Pascalio <sup>579</sup> con Guidi, secretario del embajador del Gran Duque. Para reunir el resto de los libros ha escrito incluso a Murcia, donde se han impreso y algunos, como la *Milicia Celeste*, están prohibidos <sup>580</sup>. En octubre de este año el duque le agradece estas diligencias y le pide el primer libro del tratado de la *Instrucción del Príncipe* de Fadrique Furio Ceriol <sup>581</sup>.

Los achaques renales del duque de Urbino condicionan que se interese por los libros del doctor Francisco Valles, hombre, a juicio de Maschi, de pocas palabras, pero de sustancia. El protomédico, el más aventajado de los reinos filipinos, estudiará particularmente el caso del duque. Maschi se remite a su *Sacra Filosofia*, impresa en Turín y a un libro de medicina que envió a su hermana

---

66v:] *fragante tradutto dal spag.lo si tiene, et si vende in Italia publicam.te, pero no' sappiamo perche in Spagna s'habbia per prohibito*".

<sup>577</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 2 de junio de 1591, 190, fol. 733r-v.

<sup>578</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de agosto de 1591, 186, fol. 95:

*"I libri che VA vorrebbe si son cominciati à cercare, mà qui in corte per ancora no' si truovano. Se n'è scritto à Alcalà, à Medina, e a Salamanca, e secc'òdo che mi verranno, procurerò mandarli quanto p.a à V. Alt.a"*.

<sup>579</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de octubre de 1591, 186, fol. 119:

*"et se un libraro m'attende ciò che m'ha promesso verranno anco seco i libri, ma il Pascalio se'za fallo"*.

<sup>580</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de octubre de 1591, 186, fol. 123:

*"Mando a V.A. co' Camillo Guidi, sec.rio che è stato qui co' questi Amb.ri del Gran Duca, Il Ritratto del ser.mo Prin.e e il libro che le scrissi del Pascalio, inviando l'uno, et l'altro al Marchese Vitelli, pche so' che ne farà buono e fidel ricapito. Questo Authore no' s'è possuto trovar in forma più nuova, ma se vi si truovase qualche cosa di ql ch'io desidero, e prego Dio co' tutto'l core assai servvira. Gl'altri libri ancora pensai di poter' mandare, ma il libraro che me gl'havea promessi m'ha mancato. Se ne fa tuttavia dill.a et per uno s'è scritto fino a Murcia, dove s'impresse, Un'altro che è quello della Militia Celeste, si tiene che sia prohibito"*.

<sup>581</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 18 de octubre de 1591, 190, fols. 801v-802 (289-II, fols. 545v-546). Se trataría del *El concejo y consejeros del príncipe*, dedicado al príncipe Felipe (II) y publicado en Amberes en 1559.

Constanza, monja <sup>582</sup>. También enviará en este momento otro libro de esta disciplina que goza de su aprobación <sup>583</sup>.

Aprovechando las galeras que pasan a final de año hacia Italia, envía la quinta parte de *La Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, junto a un libro compuesto por un jesuita venido de las Indias <sup>584</sup>.

Durante 1592 Maschi continúa afanosamente reuniendo los libros que le pidió el duque y se vale de su amistad con Furio Ceriol para responder a su curiosidad <sup>585</sup>. Asimismo se ocupará de las obras de fray Diego de Estella, que se

<sup>582</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de noviembre de 1591, 186, fol. 125:

*“V. Alt.a potrà haverne havuto qualche saggio da un’opera sua latina intitulata, credo, Sacra Filosofia, la qual s’imprese in Turino, oltra un’altro libro di medicina, che ne mandai à suor Cost.za mia sorella...”*.

Francisco Valle es un hombre anciano, morirá al año siguiente, con mala letra, pero recomienda baños al duque de Urbino.

<sup>583</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 9 de noviembre de 1591, 186, fol. 126:

*“ho mandato à V.A. diretto al Marchesse Vitelli, il libro di medicina che scrissi, inviato à ciò dalla curiosità del suo titolo, et dall’e[sse]rmi stato approvato dal med.o Valle. Le ho’ mandato insieme il Ritratto del ser.mo Prin”*.

<sup>584</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de diciembre de 1591, 186, fol. 139:

*“Mando co’ questa a V.A. diretti al s.r Giulio della Rovere due libri in 4º l’uno e la s.a parte dell’introductione al simb.o de la fe di F. Luis de Granata, l’altro è un libro curioso dell’ Indie composto da uno di quasti padri della comp.a gran predicatore, e gran letterato. Intorno a gl’altri libri desiderati da VA le scrivero presto tutto quel che m’occorre”*.

PD, fol. 147v: *“qualche libro manderò a V.A. co’ queste galere [que pasan a Saboya al marqués de Cerralbo]”*. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 7 de febrero de 1592, 191, fol. 19, verá con gusto el libro que le manda con las galeras.

<sup>585</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 4 de enero de 1592, 186, fol. 150v:

*“Non è stato fin hora possibile di trovar tutti i libri dima’dati da V.A. S’e trovata solam.te quella quinta parte di F. Luigi di Granata, la quale con un’altro libro nuevo dell’Indie ho data qui al S.r Bernabo Barboni cav.r Milanese perche li consegnì tutti due in Gen[ov].a al S.r Giulio della Rovere. Quell’opere di F. Diego Stella si stanno ristampando addresso in Salamanca, e tra 4 mesi mi dicono i librari che si potranno havere. L’orationale si cerca tuttavia. Quanto al Trattato dell’Institut.e del Prin’ di Furio Ceriol egli med.o e qui, et è molto mio amiccio. Glien’ho parlato, et mi ha detto ch’io baci p.a riverent.te le mani a V.A. da sua parte, per l’honor che si degna a fargli di/ 151: stimar’ le cose sue, et che di quel Trattato no’ ha impresso altro che quel che VA hà visto, mà che potria ben’ e[ss]er ch’ella ò in un modo, ò in un’altro vedessi forsi presto anco in resto”*.

vuelven a estampar en Salamanca, y procurará el *Oracional*. El duque insiste en obtener los libros que le solicitó en 1591 <sup>586</sup> y durante los primeros meses recibe algunos como el *Pascalio*, que ya poseía. El duque se muestra muy satisfecho del aprecio de Furió Ceriol hacia su persona <sup>587</sup>. En marzo, Maschi se compromete a enviar los libros que pude adquirir como el *Flor Sanctorum* <sup>588</sup> en cuya

<sup>586</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 12 de enero de 1592, 191, fol. 6. Prestigio del dr. Valles en Italia (Vallesio). En fol. 6v, “*Il libro di Medicina co'l Retratto del Principe che dite averci mandati per il Gentilhuomo fiorentino, ancora non sono comparsi, et quando giungerano li vedremo volentieri*”. Quiere una de las últimas partes del *Flor Santorum* de Alonso de Villegas en la que aparezca su retrato. fol. 7, le gustaría *Orationale* (grande y bello). Lo tenía, pero se lo regaló al cardenal Borromeo difunto. No sabe porqué está prohibido en España *La rosa fragante*, cuando se vende en Italia.

<sup>587</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de marzo de 1592, 191, fol. 16 y 291, fol. 255:

“*V'è stato assai caro che i libri da voi consegnati al S.r Bernabò Bernaboni, habbiate apuntato che si consegnino à Genova in casa di quei ss.ri della Rovere: Nel qual proposito vi diciamo, d'haver'anco ricevuta la vra lra delli 4 d'ottobre da voi mandata per quel sec.rio Guidi degli amb.ri del Gran Duca di Toscana, insieme col libro del Pascalio, che se bene di quà s'haveva, l'habbiamo però ricevuto volentieri: Mà il Retrato del Principe che scrivete di mandarci per lo med.o non solo non l'habbiamo ricevuto, mà anco inteso di esso cosa alcuna [c: onde non si ha se non dubitare che vi si faccia qualche galanteria con mandarcisene poi copia, o con ritenerselo forse anco in tutto: Voi però no' haverete da farne rumore alcuno] perche noi siamo già in strada d'intendere/v: qualche ne sia, et di tutto sarete poi avisato: Et continouando la materia di libri, aspetteremo di havere quelli più delli scrittini che potrete trovare, Havendo fra tanto inteso volentieri che l'Auttoe del Tratato della Institutione del Principe, si trovasse in Corte, et che mostrasse verso di noi la buona volontà che riferite, che perciò potrete assicurarlo che da noi è molto ben'gradita, facendo molta stima et della persona, et delle sue honorate fattiche*”.

En el fol. 363 indica que dirija las cosas a los della Rovere en Génova. *Ídem*, Pesaro, 3 de abril de 1592, 190, fol. 544. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de mayo de 1592, 186, fol. 186: “*Mi maraviglio grand.te che col Pascalio, no' capitasse/ [fol. 186v:] anco il Ritratto [del príncipe]...*”.

<sup>588</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de marzo de 1592, 186, fol. 169:

“*Con qualche sicura occ'ne invierò anco il libro che V.A. desidera del Flos Sancto[rum] L'oration[a].le infatti no' si truova et la Rosa Fragante, sia per qual causa si voglia, è qui prohibito senz'alcun dubbio, ne si maravigli V.A. che no' sia prohibito in italiano, perche anco i discorsi del Macchiavelli so' prohibiti la nella sua lingua, e qui si son ve'duti in spag.lo*”.

*Ídem*, 29 de marzo de 1592, 186, fol. 173:

primera parte estaría el retrato del autor <sup>589</sup>. En junio el duque ya ha recibido por Giulio della Rovere la quinta parte de la *Introducción al símbolo de la fe* de fray Luis de Granada y otro libro sobre las Indias. Sin embargo, aún no ha llegado a sus manos el *Flor Sanctorum* <sup>590</sup>. Maschi informa que no se han vuelto a estampar las obras del Padre Estella en Salamanca y continúa siendo difícil encontrar el *Oracional* <sup>591</sup>. Cuando, en septiembre, el *Flor Sanctorum* sea examinado por uno de los secretarios del duque, se descubrirá que le faltaba un folio, algo desgraciadamente frecuente <sup>592</sup>, deficiencia que se subsanará. Por ello, el

---

*“Ho consignato a Mons.r Dario Bocarini la p.a parte del Flor sanctor[um] co'l ritratto impresso del suo proprio autore nel libro, et da esso Mons.re m'è stato cortesem.te pro'messo di ricapitarlo al S.or Giulio della Rovere, al quale l'indirizzo, no' potendo far il med.mo de gl'altri, che V. Alt.a desidera perche fin'hora no' si truovano”.*

<sup>589</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de abril de 1592, 186, fol. 174:

*“Questa scritt.a [parecer del doctor Ribera sobre la enfermedad del duque] si consegna all'istesso Mons.or Dario, che parte domani, al quale s'è consignata anco la p.a parte del Flos s'ntor et esso ha promesso che la ricapitara fidele et sicuramente, ma pero s'indirizza, per buon rispetto a un fra[te]llo di Mons.r Melini Nuntio qui, che la darà subb.o nel med.o ca'none di latta, in che va posta, a Mons.r Ill.mo della Rovere”.*

*Ídem*, 25 de abril de 1592, 186, fol. 175:

*“A Mons.r Dario Bocarini, che parti di qua alli XI co'signai la p.a parte del Flor Sanctorum con l'immagine dell'Autore, et mi promise dar questo libro in Genova al s.or Giulio della Rovere. Subb.o che fusse giunto, per via del quale Vra Alt.a dovrà haverlo”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 21 de julio de 1592, 191, fol. 64 (290-II, fol. 22v) anuncia que ha recibido todo lo que se ha mandado salvo el *Flor Sanctorum*, aunque G. della Rovere le dice que ya lo tiene y lo envía hasta Ferrara. En fol. 65, PD, anuncia como, después de escrita la carta, aparece por vía de Ferrara, la primera parte del *Flos sanctorum* bien condicionada como esperaba.

<sup>590</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 20 de junio de 1592, 191, fol. 55 (también 290, fol. 642). Tampoco ha recibido las escrituras de los médicos.

<sup>591</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de julio de 1592, 186, fol. 208:

*“Non sono ancora usciti i libri del Padre Stella, che s'aspettavano da Salamanca, stampati che sieno li manderò subb.o a V.A. no'essendo stato fin qui possibile trovar mai quell'Orationale”.*

<sup>592</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de septiembre de 1592, 186, fol. 218v:

*“Un foglio che Mons.r Peruzzi mi scrive essersi trovato mancare nel Flos sant.r viene con queste, et presto manderò a V.A. la 2ª parte della vita di S. Dom.co scritta dal med.mo Autor della p.a”.*



duque le pide que revise los libros antes de ponerlos en camino, ya que a veces estos defectos tardan años en repararse<sup>593</sup>. Maschi también le enviará la segunda parte de la *Vida de Santo Domingo*, del que ya le envió la primera parte. Por su lado, el duque pide que le vuelva a enviar el *Abecedario Espiritual* de fray Francisco de Osuna, ya que el que recibió años atrás se estropeó en su viaje por el mar y no era de buena calidad<sup>594</sup>. Maschi termina el año buscando este libro albergando más esperanzas de encontrarlo que el *Oracional*<sup>595</sup>.

En los primeros meses de 1593 Maschi no puede satisfacer ni con las obras del franciscano Estella, que no se han acabado de imprimir, ni con el *Abecedario Espiritual* de Osuna. También se produce la muerte de Furió Ceriol y se vale de que Francisco de Idiáquez es uno de sus testamentarios para ver si se pueden encontrar los libros que desea el duque de Urbino<sup>596</sup>. Poco después

<sup>593</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 14 de noviembre de 1592, 191, fol. 88 (290-II, fol. 485v):

*“Et si è ricevuto il foglio che mancava nel flos santoru[m] che ci è stata cara ogni diligenza che ci havete fatta anzi sarebbe bene che quando ci manderete altro libro lo facesti prima registrare accio no’ vi fosse mancamento per il quale bisogna aspettar poi gl’anni intieri”.*

<sup>594</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 16 de octubre de 1592, 191, fol. 82 (290-II, fol. 374):

*“L’Abecedario dell’Ossuna che ci mandaste gli anni passati venne maliss.o conditionato per essersi bagnato per mare, però vedrete di mandarcine un’altro ò al meno la prima o seconda parte di esso, procurando, se non si potra haver’ di meglior’ stampa, che al manco sia bene inchiostrato, potendosi apena leggere questo che si hà per tal difetto”.*

<sup>595</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 5 de diciembre de 1592, 186, fol. 236, PD:

*“L’Abeced[ari].o del Osuna si cercherà co’ogni magg.r dillig.a e piu spera’za tengo di ritrovar’un’altra di quest’opere che no’ quell’orational, per il quale si son’hormai rivuoltate tutte le librerie di Spagna, e fin qui tutto in darno. Un Prete di Murcia men’ha pero dato qualche intentione, ma io no’gli credo troppo perche il Giunti m’ha aiutato à farne tante inquisitioni che se vi fusse, credo che l’havremo già havuto pur vedremo”.*

<sup>596</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de febrero de 1593, 186, fol. 252v:

*“baccio inchinevol.te le mani a V.Alt.a senza poterle ancora mandar’ ne l’opere di F. Diego Stella che no’ si sono finite d’imprimere, n’e l’Abecedario dell’Osuna che fin qui non si truova. Mori Furio Ciriolo, et essendo il sec.rio Id[iaque].z suo Testam.rio mi dice che tra le scritt.e di esso, rimase in suo potere no’ v’è cosa, che appartenghi al Trattato che VA desiderava/ [fol. 253:] parlerò ag’altri Testam.rii ancora”.*

consigue finalmente la segunda parte del *Abecedario* de Osuna en 4º, que resulta más fácil de manejar y espera mandar pronto el resto <sup>597</sup>.

En 1594 continúa sus gestiones para conseguir el *Orationale* y las obras de Estella <sup>598</sup>. En ocasiones, apenas aparecen novedades, como una biografía de San Francisco de Borja escrita por el padre Pedro de Rivadeneira, las procura para su señor <sup>599</sup>.

En 1595, las obras de Estella aún no se han acabado de imprimir, pero puede mandar la segunda parte de la vida de Santo Domingo que ya le llevaba tiempo anunciando <sup>600</sup>.

<sup>597</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de marzo de 1593, 186, fol. 265v:

*“Ho finalm.te trovato la p.a et 2.a parte dell’Abecedario dell’Osuna in 4º et l’ho preso già che tutti gl’altri corpi di questa sua opera non si posson ancora havere. Le manderò a VA quanto prima, et anco che sieno libri usati, sono pero assai leggibili”.*

*Ídem*, 7 de abril de 1593, 186, fol. 272:

*“Con Monsr Bia, coll.re Ap.co, ch’è satto in Port.llo et hora se ne torna a Roma mando a VA la p.a et 2ª parte dell’ Abec.[eda]rio del’ Osuna, perche il resto no’ s’è possuto fin’hora trovare”.*

También envía el parecer del doctor Mercado; *Ídem*, 11 de septiembre de 1593, 186, fol. 330v:

*“Non vorrei che si fusse smarrita la p.a et 2.a parte dell’ Abece.rio dell’Osuna, che co’ Mons.r Bia mandai a V. Alt.a in un volume solo, il che dico perche no’ ho’ ancora avviso alcuno che capitasse”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 12 de noviembre de 1593, 191, fol. 217v. 1ª y 2ª parte del *Abecedario* aún no ha llegado.

<sup>598</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 4 de diciembre de 1594, 191, fol. 354v, continúa reclamándoselas. *Ídem*, 10 diciembre 1594, 292-II, fol. 652:

*“Di quei libri di fra Diego Stella, che un tempo fa stamo aspettando da voi, non havemo aviso alc.o ve li ricordiamo, affinche non restiate di mandarceli con la prima buona occ.ne che haverete se già no’ l’havete fatto”.*

<sup>599</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de marzo de 1594, 186, fol. 402v:

*“È uscita in stampa la vita del padre franc.o di Borgia Giesuita scritta dal Padre Ribadeneyra, authore dell’historia d’Ingh.a et perche vien lodata, la manderò a VA. co’ la prima occ’ne. Gl’altro libri del Padre Stella no’ si son mai finiti di stampare, ne si può manco trovare l’Orat.le ben che se ne faccino continue dillige’ze”.*

Sería la *Vida del P. Francisco de Borja, que fue Duque de Ga[n]dia y despues religioso y III General de la Compañia de Iesus ...*, Madrid 1592.

<sup>600</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de febrero de 1595, 186, fol. 487:

El nuevo libro de Rivadeneira <sup>601</sup> se enviará en 1596 <sup>602</sup> y ese año se aprovecha el regreso a Italia de Anibale, que vino con los caballos, para volver a enviar al duque un libro que se perdió <sup>603</sup>. Éste será recibido por el duque ya en 1597, cuando torna a demandar las obras del Estella y se refiere a los prohibidos por el Santo Oficio <sup>604</sup>. En 1597 enviará el libro *Las ilustraciones genealógicas de los*

---

*“I libri di F. Diego Stella no’ si son mai finiti d’imprimer’ in Salamanca, che gl’haverai subb.o mandati, come farò impressi che sieno. Tra questo mezzo VA havrà forse co’l ritorno di questi ss.ri la 2.a parte della vita di S. Domenico, no’ have’dole io mandato che mi ricordi, se no’ la p.a et lo pongo i forse perche l’aspetto di fuori”.*

*Ídem*, 25 de marzo de 1595, 186, fol. 492v: “*Ho consignato al sec.rio del s.r Gio: Fran.co [Aldobrandini] la 2.a parte dell’hist.a di S. Dom.co*”. Duque de Urbino a Maschi, Pesaro, 28 de mayo de 1595, 293, fol. 676v:

*“Gionse à Roma il s.r Gio: fran.co Aldobrandino, e tenemo aviso ch’il suo sec.rio haveva consignato la seconda parte dell’historia di San Dom.co, che gli deste per noi”.*

*Ídem*, Pesaro, 24 de junio de 1595, 293, fol. 794: “*S’è ricevuta la 2.da parte dell’historia di S. Dom.co, che ci mandate*”.

<sup>601</sup> *Tratado de la religion y virtudes que deue tener el principe christiano para gouernar y conseruar sus estados : contra lo que Nicolas Machiauelo y los politicos deste tiempo enseñan*, Madrid 1595.

<sup>602</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de enero de 1596, 186, fol. 584v:

*“Tengo un libro nuovo del Padre Ribadeneyra, che compose quell’hist.a d’Inghil.a che già mandai a VA tratta della Relig.e e virtù, che debe tener’ un Principe Christi.no e ben che sia libro superfluo a chi n’è supremam.te dotato, pure per esser curioso, et di buoniss.o stile spag.lo l’inviarò a VA co’ la p.a occ[asio]ne”.*

*Ídem*, 10 de febrero de 1596, 186, fol. 590:

*“Sarà con questa il libro che scrissi a V. Alt.a del Padre Ribadeneyra, il quale indrizzo al s.or Giulio della Rovere perche le capiti più sicuram.te. Gl’altri del Padre Stella non so’ mai stati impressi, come si diceva, se uscirà’no VA gl’havrá subbito”.*

*Ídem*, 23 de marzo de 1596, 186, fol. 609v:

*“Inviai a Barc.na perche fussi portato piu presto, e più sicuro sulla galera del S.r Don Pietro de Medici il libro, del quale scrissi a VA ma per negligenza di certa persona, a chi fu raccomand.to credo che sia rimaso in terra, con la p.a ocne verrà”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 28 de marzo de 1596, 191, fol. 423 y 293-II, fol. 388v: “*Riceveremo volent.ri il nuovo libro che eravate per mandarci del Pre Ribadeneyra*”.

<sup>603</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de noviembre de 1596, 186, fol. 712.

<sup>604</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de febrero de 1597, 295, fol. 127. Ribadeneira. En fol. 128:

*reyes católicos de las Españas*<sup>605</sup> y las obras del Estella finalmente impresas en Alcalá<sup>606</sup>. Se trataba de la primera y tercera parte del libro de *la Vanidad del Mundo*<sup>607</sup> y seguramente sus *Meditaciones devotísimas del amor de Dios*. Sin embargo, aún resulta imposible enviarle el *Oracional*<sup>608</sup>.

---

“C’è stato caro il sud.o libro da voi andatoci, si come ci sara’no quelli di fray Diego Stella quando potrete haverne co’modità ò sia dei veuli? di quelli che di nuovo si ristampassero. Nel qual proposito vi diciamo d’haver inteso, che in Spagna si truova un libro, nel q.ale si contengono le correttioni [tachado: c’hanno] di molte libri fatte per ordine di quel s.to Uff.o le quale potrebbero servirci assai [da farsi] tutti quelli che secondo le Regle del nuovo Indice [ci] fatto in Roma si debbero correggere, desideriamo perciò che noi procuriate di trovarne uno et mandarcelo con la miglior’ como’dita che potrete haverne”.

<sup>605</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de abril de 1597, 186, fol. 788, PD:

“Col s.r Part.ca di Gerusale’ che è qui, se no’ p.a manderò à V.A. (...) un libro uscito in luce nuovam.te intitulado *Illustraciones Genealogicas de los Reyes Cat.os de las Españas*, tenuto per assai curioso”.

*Ídem*, 25 de abril de 1597, fol. 795:

“Col S.or Patr.ca di Gerusale’ me mando a V. Alt.a il libro dell’*Illustrationi Geneal.e* che le scrissi, e insieme e l’expurgatorio de i libri, che ella s’è degnata di co’mandarmi. Ne mi scorderò dell’ opere di fra Diego Stella”.

*Ídem*, 17 de mayo de 1597, fol. 798:

“Spero di mandar presto a VA tutte l’opere del Padre Stella havendole già mandato a questi di col S.r Patr.ca di Gerusalemme e l’expurgatorio de libri e l’*Illustrationi Genealogiche de i Re di Spagna*”.

En fol. 800v sobrescrito: “con due libri”. Sería el escrito por Esteban de Garibay en 1585 y que alcanzaba hasta Felipe II y sus hijos. En 1594, a pesar de su ataque de apoplejía trataba de publicarlo, lo que se consigue en Madrid en 1596.

<sup>606</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de noviembre de 1597, 186, 839v:

“Tengo già in poter mio l’opere di F. Diego Stella, che s’impressero poi in Alcalá, et con la p.a sicura occone le manderò à V.Alt.a”.

*Ídem*, 3 de noviembre de 1597, 186, fol. 841:

“Doppo haver’ scritto a VA co’l ord[ina].rio del p.o quanto m’occoreva, e col med.mo mandatole la pietra, che se rihebbe, ho consignato al S.r Ant[oni]o de Tassis corr[e]jo Maggior di Roma i quattro volumi del’opere di F. Diego Stella, cioè p.a e 3ª parte della *Vanità del Mondo*, et le *Meditat.ne*. Il qual S.or Ant.o m’ha promesso di ricapitar tutto *fidelm.te*”.

<sup>607</sup> Impreso en Alcalá, Juan Gracián, 1597.

<sup>608</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 6 de diciembre de 1597, 186, fol. 844v:

En 1598 Maschi ofrece algunas novedades editoriales como los *Comentarios* del padre jesuita Alonso Salmerón sobre los *Evangelios* y las *Actas de los apóstoles* que se están estampando en varios tomos, de los que le envía un folio <sup>609</sup>. Posteriormente le hará llegar el primero de los doce tomos <sup>610</sup>. Aunque estos libros están en Italia, el duque de Urbino acoge bien esta iniciativa y le pide que le vaya mandando la obra entera bien acondicionada a medida que se vaya estampando <sup>611</sup>.

### *Los caballos*

Ya el duque de Urbino había manifestado interés por los caballos españoles cuando la corte aún residía en Bruselas <sup>612</sup>. En los primeros años en España, el

---

*“Mandai a V. Alta coll’ S.r Ant.o di Tassis Corr. Maggior di Roma che parti alli 9 tutti i libri di F. Diego Stella Quell’Orationale per quanto s’è crecò no’ si basta a trovare”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 26 de abril de 1598, 191, fol. 547. Anuncia que recibió las obras de fray Diego Estella bien acondicionadas por Tassis.

<sup>609</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de agosto de 1598, 186, fol. 890v:

*“si stanno addresso stampando i Comment.ii sopra gl’evangelii, et gl’atti degl’Apostoli che saranno XII Tomi in fò: del Padre Salmeron Giesuita, uno dei primi fondatori della sua Religione, e se VA ne gusterà, a suo t[em]po glie li manderò, si come hora perche habbia un saggio di quest’opera le mando l’allig.o foglio”.*

Serían los *Commentarii in Evangelicam Historiam, et in Acta Apostolorum in duodecim tomos distributi* que se comienzan a imprimir ese año.

<sup>610</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 10 de agosto de 1598, 186, fol. 945:

*“Offerendosi il ritorno in Italia del s.or Hier.mo Cain principale et honorato cavalier Milanese, mi son risoluto d’inviar a VA si come fò, uno dei Tomi già impresso del Padre Salmeron, col’indirizzo al Tomani, il qual so che farà buon ricapito”.*

<sup>611</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 14 de septiembre de 1598, 191, fol. 584v y 296, fol. 743.

<sup>612</sup> Paolo Mario al duque de Urbino, Bruselas, 25 de junio de 1559, 182, fols. 132v-133. Aconseja al duque que pida un caballo al prior don Antonio, ya que se lo darían “de gracia” y en la raza de Urbino solo hay dos buenos caballos españoles. Él va a buscar a D. Antonio a sus estancias en palacio quien hace todo lo que quiere de los establos. Se duele que sólo han quedado allí dos caballos porque el resto se los ha llevado Diego de Córdoba, su lugarteniente, a España hacía diez días y estos dos estaban reservados al rey de Bohemia, quien había hecho mucha instancia por ellos a SM. Le dice que si Guidobaldo II quería un caballo español, se lo daría cuando hubiesen retornado a España (el duque quiere “villano,

embajador debe conseguir una “*Morachiella*” a propósito para la duquesa, para lo que se valdrá de la ayuda del embajador de Portugal <sup>613</sup>.

En el compromiso con España el ducado de Urbino debía servir en Italia con una compañía de caballos <sup>614</sup>. Para aumentar la *razza* es necesaria una licencia anual de extracción de caballos del reino de Nápoles que costaba bastante conseguir. Para ello, se valdrán de la ayuda de los ministros españoles como Ruy Gómez <sup>615</sup>, Antonio Pérez <sup>616</sup> ó don Diego de Córdoba ó el prior don Antonio de Toledo <sup>617</sup>. Se estaba siempre pendiente de las licencias de “saca” concedidas a otras cortes italianas <sup>618</sup>. En 1572 se consigue una licencia para doce caballos <sup>619</sup>, pero la anual para el reino de Nápoles se limita a tres caballos <sup>620</sup>. Durante los años sucesivos será uno de los principales argumentos de las negociaciones <sup>621</sup> y

---

*gianetto doppio*”, no de aquellos “*gentili e deboli*” de Andalucía). Mario deseaba este caballo para enviárselo junto a los perros que ha recibido del duque de Saboya, que le dan gran fastidio. Además compra perros pequeños y su madre. La carta continúa con la descripción del perro que le regala duque de Saboya.

<sup>613</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 17 de octubre de 1568, 184, fol. 49. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de febrero de 1590, 288-I, 117, anuncia que ya han llegado a sus manos.

<sup>614</sup> Véase C. HERNANDO, “La cultura ecuestre en la corte de Felipe II”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y S. FERNÁNDEZ CONTI (eds.): *La Monarquía de Felipe II., op. cit.*, pp. 226-293, con abundantes noticias de la corte de Mantua, con la que rivalizaría la de Urbino y la medicea en el envío de caballos.

<sup>615</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, 13 de septiembre de 1568, 184, fol. 33.

<sup>616</sup> B. Maschi al duque de Urbino, 3 de octubre de 1568, 184, fol. 40. Todos los negocios están parados por la muerte de la reina Isabel de Valois.

<sup>617</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 7 de septiembre de 1570, 184, fol. 313, dificultad de obtener la licencia de saca. Para la ayuda de estos nobles, 25 de septiembre de 1570, 184, fol. 328.

<sup>618</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 20 de enero de 1571, 184, fol. 396, licencia de caballos también para Ferrara y Florencia

<sup>619</sup> B. Maschi al príncipe de Urbino, Madrid, 4 de junio de 1572 (Roma), 184, fol. 604v.

<sup>620</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de agosto de 1573, 184, fol. 651.

<sup>621</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de abril de 1577, 184, fol. 1070; 15 de mayo de 1577, fol. 1078; 28 de mayo de 1577, fol. 1088; 15 de agosto de 1577, fol. 1104v.

conseguirán apoyos fundamentales, como el del cardenal Granvela, para obtener cuatro caballos al año <sup>622</sup>.

Otra de las polémicas más candentes que afectó a los embajadores en Madrid fue la pragmática de las gualdrapas en 1579 <sup>623</sup>. La prohibición de utilizarlas sobre los caballos hace que se pierda la habilidad para fabricarlas. Maschi se ve afectado por esta prohibición en cuanto a embajador de segunda clase <sup>624</sup> y sin título oficial. Tras visitar al presidente del Consejo Real, se le permite usarlas, lo que supone un honor para el duque de Urbino <sup>625</sup>.

Los años siguientes menudean las referencias a asuntos como los *poliedri napoletani* <sup>626</sup> y Maschi reúne algunos caballos para el duque de Urbino <sup>627</sup>.

Asimismo se habla en la correspondencia de enviar caballos desde Italia a España <sup>628</sup> como un eficaz y apreciado regalo.

El que se conceda licencia a otros príncipes italianos sin *razza* para sacar hasta diez caballos, como sucede con los florentinos en 1588, despierta la suspicacia

<sup>622</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 8 de febrero de 1586, 185, fol. 588v. La llegada de éstos será puntualmente anotada por el duque en su diario.

<sup>623</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de julio de 1579, 184, fol. 1284. *Ídem*, 7 de marzo de 1580, 185, fol. 58v.

<sup>624</sup> No disfrutó el privilegio de entrar en Capilla. Nunca poseyó el título de embajador del ducado de Urbino, pero sí de agente.

<sup>625</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de marzo de 1581, 185, fol. 165.

<sup>626</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de noviembre de 1581, 185, fol. 222r-v.

<sup>627</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 14 de febrero de 1583, 185, fol. 337:

*“A me s’era figurata la facilità delle Navi di Livorno, et mass.e Giulio Battaglini Gentilh.o mandato à ressider’ qui dal S.r Card.le de Medici, n’ha co’dotti due in buoniss.o essere forse per darli al Re, et io mi truovo un Poledro, che a Maggio finirà quattri anni Leardo Rotato co’ chiome, et coda negra, di persona grande, et di assai belle fattezze, che se al verde, mi riesce quale io vo sperando, l’havevo destinato al s[er].tio di V. Alt.a e speravo mandarlo co’ 50 o 60 Δ.di di spesa al più”;*

*Ídem*, 9 de mayo de 1583, 185, fol. 374v:

*“La spesa del far condur cavalli d’Italia qui, ó di qui là sia per via di Livorno et di Gen.a ó di Cart.a et Alicante e Bar.na mi si afferma, da chi n’è pratico, che no’ passerà di 60 Δ.di per cavallo in circa, cessata ogni disgratia”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 23 de junio de 1583, 285, fol. 354: ha entendido cuanto cuesta mandar caballos en España y sobre el suyo que le ofrece.

<sup>628</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 23 de junio de 1583, 285, fol. 354.

de los de Urbino <sup>629</sup>. En 1590 luchan por sacar anualmente seis caballos de Nápoles en vez de cuatro <sup>630</sup>. Ese año el marqués del Vasto deja cuatro caballos en España que se enviarán a Italia. También el embajador florentino Lenzuoni le cuenta cómo se ha debido arrojar al mar uno bellissimo que enviaba el gran duque <sup>631</sup>. En 1592, el duque se queja de que si no vienen los ansiados caballos de Nápoles, tendrá que deshacerse de su caballeriza, con la que debe servir a Felipe II <sup>632</sup>. En 1594 existen de nuevo problemas con las gualdrapes y títulos <sup>633</sup>.

El año de la muerte de Felipe II, el duque de Urbino continúa reclamando el aumento de la “saca” de caballos del reino de Nápoles para poder servir mejor al rey de España <sup>634</sup>.

#### *La concesión del Toisón en 1585*

En 1580, Francesco Maria della Rovere aspiraba al gobierno de Milán <sup>635</sup>, aunque este cargo no era ocupado por italianos. Uno de las distinciones principales en Italia era ser miembro de la Orden del Toisón, dignidad que él aún no había recibido. En 1581 se habla ya sobre el tema <sup>636</sup> y en 1583 Maschi resalta que para la reputación del duque es bueno saber a que otros caballeros se concede <sup>637</sup>. En enero de 1585 los collares del toisón salen hacia Italia <sup>638</sup> y el 6 de abril de 1585 el duque recibe la carta de Felipe II en la que le anuncia la

<sup>629</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de junio de 1588, 185, fol. 821.

<sup>630</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 2 de agosto de 1590, 190, fol. 598 (también 288-II, fol. 47).

<sup>631</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 2 de marzo de 1591, 186, fol. 32.

<sup>632</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 2 de marzo de 1592, 291, fol. 362v. Insiste en su servicio a España. *Ídem*, Urbino, 18 de septiembre de 1592, 290-II, fol. 270. *Ídem*, Casteldurante, 14 de noviembre de 1592, 191, fol. 88 (290-II, fols. 487v-488).

<sup>633</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 26 de junio de 1594, 191, fol. 295.

<sup>634</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 28 de marzo de 1598, 296, fol. 302v.

<sup>635</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de junio de 1580, 185, fol. 83.

<sup>636</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de mayo de 1581, 185, fol. 177.

<sup>637</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de septiembre de 1583, 185, fol. 419.

<sup>638</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de enero de 1585, 185, fol. 446.



distinción <sup>639</sup>. El regalo de la *Vocación de San Andrés* de Barocci, patrón de la orden, habría que relacionarlo con esta dignidad, al igual que en su día su padre envió la magnífica armadura de Campi. Urbino se traslada a Bolonia para que su tío Ottavio Farnesio no se fatigue tanto <sup>640</sup>. Parece que Maschi encarga otro mediano ordinario, como el que lleva a diario Felipe II, a petición del duque en 1586 <sup>641</sup>. En 1586 informa al duque de cómo maestro Hans, quien hace los toisones del rey, se encuentra en Segovia en el ingenio de la moneda <sup>642</sup>. En septiembre ya puede enviar un toisón mediano con idéntica guarnición a la usada por el rey, habiéndole hecho llegar anteriormente unos pequeños <sup>643</sup>. Para entender mejor el encargo, le pide que le envíe un molde de cera de lo que quiere. El duque lo recibirá en octubre y vuelve a indagar de que tamaño lo lleva el rey de los tres que hay en uso en un claro sentido emulatorio <sup>644</sup>. La insistencia del

<sup>639</sup> F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>640</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 9 de octubre de 1585, 190, fol. 410. Llegó a Bolonia el 14 de agosto siendo esa misma tarde hecho caballero, F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>641</sup> El Duque de Urbino a B. Maschi, Imperiale, 25 de mayo de 1586, 190, fol. 459v:

*“procurate di farmi fare un Tosone à punto come quello che porta il Re, facendoci usar ogni diligenza accio sia beniss.o lavorato (...) Se il Re porta più sorti de Tosone, pigliarete la mezzana”*.

B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de agosto de 1586, 185, fol. 652v: *“Ordinai il Tusone, et spero che V.A. l'havra co' questi altri corr.o”*.

<sup>642</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de julio de 1586, 185, fol. 639:

*“Quanto al Tosone, Hanz fiamengo che fa i suoi al Re, si truova in Segovia mandatovi da SM per veder la moneta che quivi sè comincia à stampare adesso co'una invent.e di Ruote introdutta da tedeschi. Gli si è già scritto e aspettiamo risposta”*.

Se refiere a Hans Beltha.

<sup>643</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de septiembre de 1586, 185, fol. 668v:

*“Mando qui a V.A. il Tuson della pro[pi].a sorte, et co'la prop.a guarnit[ion].e che lo porta il Re, perche l'ha fatto il med.o M.ro che li fà à S.M. et mi dice che questo è mezzano tra i più grandi et le più piccoli, che si fanno, dei quali piccoli crede che fussero tutti qlli che mandò in Italia il Presid.te di Fiandra No' so' hora se la forma, et la fattura piaceranno à V.A. quando no' degnisi di farmene inviar' uno di cera, che procurerò che sia meglio s[er]vita”*.

<sup>644</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Gobbio, 29 de octubre de 1586, 190, fol. 473 [también 286, fol. 722]:

duque obliga a Maschi a preguntar a don Diego de Córdoba y al orfebre que fabrica los toisones para averiguar cómo los lleva el rey. Como lo vemos en sus retratos, ordinariamente lucía el toisón mediano pendiente de una cadena de oro ó de una cinta de seda negra y no de la cadena de eslabones reservada sólo a las ceremonias de la orden <sup>645</sup>.

En relación con esta concesión existe también una abundante documentación sobre qué regalar al rey de armas que lleva esta distinción al duque. Se trata de averiguar qué regaló en su día Guidobaldo II <sup>646</sup> y actualmente otros caballeros contemporáneos como el Almirante <sup>647</sup> ó el duque de Saboya <sup>648</sup>. La

---

*“Con la sudd.e [del 20 y 22 de septiembre] Ire habbiam’ricevuto il Tosone che ci havete mandato, sopra di che ne occorre dirvi che vorressimo saper’ ben’ chiaram.te in qual forma per il più lo porta il Re delle tre grandezze che scrivete esser in uso, et se aquello che costuma di portare, vi è il focille, come è nel nro che ci porto il Re darne, et in tutti gl’altri che noi habbiamo visti fuor’ ch’in questo che n’havete mandato”.*

Este toisón costará 18 ducados, como informa Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 15 de noviembre de 1586, 275, fol. 705.

<sup>645</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 13 de diciembre de 1586, 185, fol. 691v:

*“Vedo la dichiarat.ne che V.A. desidera per conto del Tusone, et havendo Io preso informat[io].ne di nuovo, Do’ Diego di Cord.a tra gl’altri mi afferma che quello chio ho mandato a V.A. è il med.o che il Re porta adesso di ord.rio differenziato solo da una catenina d’oro, o da un cordone di seta, et senza focile alc[un].o et questo anco mi replica il Mastro Hanz, che li fà a S. M.tà”.*

<sup>646</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, San Leo, 4 de agosto de 1585, 190, 402 r-v. Pide que le asesore de que donativos debe hacer por la concesión de toisón (al rey de armas). Los que estaban con el duque sólo recuerdan que, en tiempos de su padre, sólo se regaló al rey de armas que lo llevó y no al presidente. *Ídem*, 9 de octubre de 1585, 190, fol. 410. Manda 500 ducados por vía de los Capponi de Florencia para que se compre algo de plata para el presidente *“quali potresse mettere in qualche lavoro di argento, o in altro come meglio parrà, et presentargline da parte nra”*. En el fol. 410v dispensa de algunos capítulos del libro de toisón. B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 16 de octubre de 1585, 185, fol. 566 (cerrada en Monzón el 20 de octubre). Sobre que se dio al rey de armas en tiempo del duque de Urbino Guidobaldo II.

<sup>647</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Zaragoza, 25 de junio de 1585, 185, fol. 547. Necesidad de donativo por el toisón a Fonq y al rey de armas (fol. 548v). Para el rey de armas, cree, junto a Pedro Antonio Lonato, que sería apropiado una cadena de 300 ó 400 ducados y a Foncq otro presente de 500 ó 600 como canciller de la orden. Consultan con Granvela. Manda las instituciones de la orden sacadas de un libro impreso. En fol. 549:

morte de Fonq ese mismo año, hará que este regalo quede sin efecto<sup>649</sup> y sólo haya que gratificar en España al secretario Alonso de Laloo<sup>650</sup>.

---

*“L’Almirante di Cast[ill].a mando a donar’al Presid.te [de Flandes, Fonq, cuando se le concedió el toisón] alcune Tazze grandi d’argento, delle quali non ho potuto intender’ il prezzo, et hebbe licenza da S.M. d’acceptare saproi poi se havrà fatto dimostrat.ne alc.a Savoia, che qui non s’è saputa”.*

<sup>648</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 27 de julio de 1585, 185, fol. 553: Presidente Foncq

*“secco’do l’informat.e dateme in Monz[on].e il S.r Duca di Savoia l’havera p[rese]ntato di due gioie che ascendevano al valore di ben 1500 Δ.di, ma il Re no’ volse che accettasse tanto, et la cosa si ridusse poi a una di 500 `600”.*

Se averiguará lo que dió su padre. *Ídem*, Madrid, 1 de junio de 1586, 185, fol. 624, PD:

*“Mi son finito di chiarire che Savoia co’ tutti gl’altri ss.ri del Tusone fuor che il S.or Marchese del Vasto, hanno donato al sec.rio Aloy, chi catena d’oro, chi coppe d’arg.to et chi anelli, ma niuno è asceto alla so’ma del s.or Prin’ di Parma, no’ ho potuto saper’ il valor’ del resto à punto, però chi ha dato più, che è stato il Duca di Cardona non passa di 150 Δ.di. I mille Reali in qualche galant.a ci confermiamo che gli bastera’no parendo così a V.Alt.a”.*

Laloo le dice que Alejandro Farnesio donará por valor de 200 ducados por Toisón.

<sup>649</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Barbastro, 3 de diciembre de 1585, 185, fol. 583v. Necesidad de “cortesía” para el Rey de Armas que lleva el toisón. Lo discute con el conde P<sup>o</sup> Ant<sup>o</sup> Lonato y puede ascender a 100 ducados. También lo tratan con Laloo. B. Maschi a Giulio Veterani, Barbastro, 3 de diciembre de 1585, 275, fol. 383. El Rey de Armas muy bien recompensado. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 11 de enero de 1586, 185, fol. 586v. Que le diga qué hacer con los 5000 reales que le dio para gratificar a Foncq.

<sup>650</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 8 de marzo de 1586, 286, fol. 429. Capítulos de la Orden de los que se quiere eximir:

*“Quanto alla dimostratione che saresse di parer che si facesse al sec.rio Alog, se truoverete che gl’altri habin’ fatto il med.mo ci contenteremo di seguitar lo essemio loro noi ancora, ma q[ua]n[do] per altri non si fosse fatto, non ci par di dover esser in questo più liberale di loro, se ben in qualche cosa crediam’ anco haverle passati, et non è poco/ [fol. 429 v:] quel che ci costa fin qui questo Tosone che detto sec.rio sia stato riconosciuto dagl’altri il che dovrebbe pur bastar’ per una tale ocne quale è questa, ma se truovate pur [t: fate pur il medess.o voi ancora secondo quel che scrivete] dateneme aviso che no’ vorremo mancar’ di quanto si debe”.*

B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de septiembre de 1586, 185, fol. 668:

*“Al sec.rio di Fiandra, Lallo, ho p[rese]ntato per parte di V.Alt.a i mille Reali in due belle tazze d’arg.to dorate, et in un diamante per la moglie, ne resta obliga.mo à V.Alt.a et mostra di volerlene bacciar le mani egli med.o”.*

*Artistas de Urbino al servicio de la España*

Otro medio del ducado de Urbino para afianzar sus relaciones con España fueron los artistas a su servicio que actuaron como excelentes embajadores de su señor en la corte española reforzando la política de regalos diplomáticos. El caso más significativo fue el del ingeniero y arquitecto Francesco Pacciotto, presente en los Países Bajos desde la estancia allí de Felipe II y que después se quedará allí unos meses al servicio del duque de Saboya <sup>651</sup>. El arquitecto tendrá una relación privilegiada con el rey, gran aficionado a la Arquitectura, a quien pretendía regalar unos planos del Palacio de Urbino que el duque le debe hacer llegar <sup>652</sup>. En 1572 ha dejado el servicio del duque de Saboya y está en casa. Querría servir a Felipe II, pero por sus hijos y mujer no podría residir en España y se quedaría en Urbino <sup>653</sup>. Maschi razona el tema con Eboli alegando que sirvió muy bien al duque de Alba <sup>654</sup> en Flandes. Aunque entregó el memorial del ingeniero al ministro español, aún no se le ha respondido <sup>655</sup>. Sus hijos, como Guidobaldo, seguirán sirviendo a la monarquía en los Países Bajos. Éste, un joven “*che havesse principio delle cose di fortificatione*” es enviado a Flandes por el duque de Urbino a petición de su primo Alejandro Farnesio <sup>656</sup>. Cuando

<sup>651</sup> Paccioto al Duque de Urbino, Villacortse, 10 de septiembre de 1559, 245, fol. 296.

<sup>652</sup> “*Et perche sua Mat.ta mi comando ch'io/ [v:] gli portasse la pianta del palazzo d'Urbino per haverne io più volte parlato con sua Ma.ta Io sup.co V.E. che me ne voglia far gratia che basta solo la pianta del piano del cortile perch'io supplicò d'il resto con le parole per esser sua Ma.tà intelegentiss.o nelle cose dell'Architettura anco che per intender bene quella meravigliosa fabrica vi vorrei piu piante e piu profili...*”.

Veáse A. COPPA: *Francesco Paciotto Architetto Militare*, Milán 2002, p. 153, carta del 26 de marzo de 1560 y F. MARÍAS: “La memoria española de Francesco Paciotti: de Urbino al Escorial”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid 13 (2001), pp. 97-106.

<sup>653</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, 7 de enero de 1572, 281, fol. 9.

<sup>654</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 27 de marzo de 1572, 184, fol. 570v. *Ídem*, 18 de marzo de 1572, 184, fol. 593, estaba en Roma con el Papa. Duque de Urbino a B. Maschi, Urbino, 24 de abril de 1572, 190, fol. 108v, tratará bien al Pacciotto e *Ídem*, 21 de julio de 1572, 281, fol. 486v.

<sup>655</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de julio de 1573, 184, fol. 629v. en fol. 654 (12 de agosto de 1572) suspenderá negociación Pacciotto según ordenes del duque.

<sup>656</sup> Farnesio también pide frecuentemente soldados a su primo, F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, *op. cit.*, p. 19, 1587.

muere, Francesco Maria de la Rovere hará que Maschi se interese por él ante los ministros de Felipe II en Madrid para que se le pague su provisión mensual <sup>657</sup>. Dada la carestía de ingenieros, sus servicios se ofrecen al conde de Mansfeld o al de Fuentes, sucesores de Farnesio en Flandes <sup>658</sup>. Tras sus gestiones, Maschi recomienda al joven que permanezca en los Países Bajos hasta la llegada del duque de Pastrana <sup>659</sup>. Cuando Ernesto de Austria es nuevo gobernador, Felipe II escribirá a sus servidores en Flandes para saber si desean continuar allí <sup>660</sup>. En

<sup>657</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 8 de marzo de 1593, 191, fol. 154 (también 291, fol. 296).

<sup>658</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de junio de 1593, 186, fol. 286r-v:

*“Trattai subb.o co’ Don Gio et co’ Don Martino d’ Idiaquez il qual tiene a carico i negotii di Fiandra, sopra quello del Paciutto, et diedi loro un Memor.le di quanto si desiderava, et conveniva al s.tio di S. M.tà. Mi si rispose che il pagarglisi ciò che se gli doveva era di giust.a/ [fol. 286v:] et che per conto de gl’altri buoni trattam.ti che gli si havevano da fare, si saria caldam.te scritto alli s.ri conti di Ma’sfelt, et di Fuentes, no’ ho ancora possuto saper’ che si sia fatto, ne vo dando sollecitud.e et com’io ne sia certo, l’avviserò al Paciutto, il quale, co’un poco di pazienza, potria forsi anco haver’ trovata in quei stati, et con questa corona, la sua ventura, per la carestia, che v’è d’huomini di quella proffessione”.*

<sup>659</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 29 de junio de 1593, 186, fol. 297:

*“Credo che il Paciutto havra sentito a quest’hora [roto] frutto de gl’uffitii, comandati da VA in benefitio suo, secondo che ad esso med.mo ho scritto, et se si tratettà in quei Paesi fino all’arrivo là del Duca di Pastrana, questo s.re ha promesso che procurerà che sia trattato di maniera che no’ havra di che dolersi”.*

<sup>660</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 26 de febrero de 1594, 186, fol. 388:

*“Per ol Conte Paciutto et per altri Vassalli di VA che sono in fiandra, mi si dice che S. M.ta scrive in modo al Ser.mo Arc.a Herneste, che quelli che vorrano o partire o restare havranno satt.ne dovendosi in tutto rimetter questa materia a S. Alt.a che è la”.*

*Ídem*, 23 de abril de 1594, 186, fol. 409:

*“...o lett.e del Conte Paciutto co’ una lunga informat.ne (...) che prettenderia da S. M.tà e subb.o ho cominciato a ...rlo ne lascio di sperare che habbi a dragli p[res]to ...che satt.ne o in un modo, o in un’altro”.*

Esta carta se halla muy deteriorada. Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 25 de abril de 1594, 191, fol. 278v (292, fol. 492v) sobre su beneficio en Flandes y el duque escribe al archiduque Ernesto (292, fol. 464, Pesaro, 15 de abril de 1594), contándole como a petición de Alejandro Farnesio mandó al joven arquitecto Guidobaldo Paciutto a Flandes. Dado que es muy virtuoso y sirvió muy bien, le aconseja que lo tome bajo su protección. Asimismo escribe también al duque de Arschot.

1595 sus pretensiones se analizarán en el Consejo de Estado <sup>661</sup> y se recomendará a Alberto de Austria, nuevo gobernador de los Países Bajos <sup>662</sup>. Tras la muerte de Pacciotto, se manda a Bruselas a Ardovino <sup>663</sup>.

Otro artista que pasaría al servicio del rey de España, tras haber estado algún tiempo en Francia, sería Bartolomeo Campi, ya en 1560 <sup>664</sup>. Su testigo y servicio al duque de Alba será recogido por su hijo, Scipione Campi. Éste se encontrará en Madrid entre 1573 y 1574 <sup>665</sup> y será recomendado a don Juan

<sup>661</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de enero de 1595, 186, fol. 475v:

*“Per il conte Pacciotto ho fatto e fo tuttavia quanto è piu poss.le S. M.tà hebbe le sue pretensioni, le quali si videro anco in Cons.o di Stato, Ma no’ se ne risolse altro, hora siamo intorno à procurar’ che per il manco gli si dia una comp.a di Fanti, se ben’ho inteso da poco in qua che il S.r conte di Fuentes gli fa contrasto, non già perche no’ sia suo amico, ma pche dice esser’incompatibile quel carico con il cont.o bisogno, che s’ha dell’assistenza della pers.a sua dove più importa, credo che no’ si lascerà di dargli ad ogni modo qualche satt.ne com’è ben’ dovere per piu rispetti, ma principal.te per il gusto che VA n’havrà, il quale ho già rapp[rese]ntato à questi ss.ri”.*

<sup>662</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de octubre de 1595, 186, fol. 542v:

*“Al ser.mo Car.le Alberto , ch’era già partito ho mandata la sua per cia del sec.rio otthem. A S. Alt.a procurai che qui fusse raccomand.to il conte Paciotto. Et le ne parlai anco io med.mo”.*

<sup>663</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 26 de mayo de 1596, 191, fol. 456 y 293-II, fols. 597v-598, que cuente en España como ha servido a Alberto con un arquitecto y las dificultades que tiene para encontrarlo. Alberto de Austria pidió, tras la toma de Calais, en la que muere Guidobaldo Pacciotto, un ingeniero al príncipe Doria. Existe abundante documentación, en la que no nos podemos detener, sobre la actividad de estos ingenieros en Flandes en la filza 198. Véase también F. SANGIORGI (ed.): *Diario di Francesco...*, op. cit., pp. 84-85.

<sup>664</sup> Paolo Mario al Duque de Urbino, Toledo, 6 de junio de 1560, 183, fol. 275:

*“Parliò della cosa del Campi declarando bene le sue qualità e dimandai se in fra[n]cia mentre vi è stato ne ha inteso, mi disse di no’, mostrai il molto servitio di S. M.tà che per farlo V.E. si era mossa solamente et havendolo distacato dal servitio di francia ove ha tanti buoni trattamenti. Ella hora desidera essere risoluta me disp[roto] che ne facessi un poco di mem.a che ne trattaria. Ho formato la copia di un capitolo della lra di VE ne parlerò dimatina a S. M.tà e gliela darò per memoriale e vedrò di cavarne le mani”.*

Está en cifra la parte de la carta en la que se revela con qué ministro español tiene estas negociaciones. En 279, fol. 34v, Duque de Urbino a B. Maschi, informando de que B. Campi está en Venecia.

<sup>665</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de mayo de 1574, 184, fols. 250, 784 y 793. Llega a Madrid con el duque, a quien servirá. En fols. 795-796, 1 de septiembre de 1574, fol. 797v, relata como el rey está satisfecho de los diseños de fortificaciones de Flandes.

de Austria <sup>666</sup>. Su servicio continuará a lo largo de los años <sup>667</sup>. En 1580 se encontraba en Madrid, junto a Bernardino Maschi, un joven de dieciocho años llamado también Scipione Campi. Era hijo natural de Bartolomeo y recibía del rey un entretenimiento mensual de diez ducados para que aprendiese el arte de ingeniería con algún ingeniero a su servicio. Sin embargo, todos estaban ocupados, por lo que Maschi sugiere que regrese a Urbino <sup>668</sup>. Al ser abandonado por los ingenieros filipinos, el embajador decide que aprenda la profesión de caballero junto a Jerónimo Tinto, ya que nadie le enseña el arte de la fortificación <sup>669</sup>.

---

Modelo Harlem en relieve “*opera travagliosa a certo, et piena di molte singularità*”. El 28 de octubre de 1574, aún se encuentra en Madrid.

<sup>666</sup> Don Juan de Austria al duque de Urbino, Nápoles, 6 de agosto de 1575, 182, fol. 298.

<sup>667</sup> Por ejemplo, Scipione Campi al Duque de Urbino, Madrid, 9 de enero de 1581, 182, fol. 1365.

<sup>668</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 11 de julio de 1580, 185, fol. 88:

*“Io ho qui appso di me da un t[em]po in qua Scipion Campi figliuol naturale del cap.o Bart.o che mori, al quale S.M. ha fatto mercede di 10 Δ.di al mese d'intrattenim.to/ [fol. 88v:] appso uno di questi suoi ingegn.ri perche impari, ma essendo essi tutti occupati al p[rese]nte no' credo che potrò dargli questo indirizzo, et forse mi risolverò di mandarlo in Italia ai suoi. Il cap.o Scipione suo fr[ate]llo per q[ua]nto mi scrisse Giulio Pace gli lascio alla sua morte 800 Δ.di et per questo giovine, che è ormai di XVIII anni, mostra buona inclinat.e ho voluto darne notitia a V.E. acciò che se le piacerà possa degnarsi di comandar che non gli sia fatta ingiustitia, et che sia aiutato del suo. Il Dottor' Emilio credo che parlerà per lui, al quale ne scrivo”*.

<sup>669</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de abril de 1581, 185, fol. 171:

*“Al Campi ho letto il suo Cap.lo et aspetta co' gra' desid.o et bisogno l'aiuto che V. Ecc.a è stato s[er]vito di comandar' che gli si mandi del legato fattogli dal frallo. Vedend'io questo giovine qui così abbandonato da ogn'uno, ne volendo alc.o di questi ingegneri incaricarsi di lui, mi son risoluto d'accomodarlo co'l s.r Geronimo Tinto Cavvallerizzo di S.M. appresso il quale stà hora imparando quella proffess.ne già che non ha havuto ventura di trovar' chi gl'insegni l'altra della Fortificat.ne. No so se si potrà ottenere che gli corra la provisione dei 10 Δ.di al mese che hebbe/ [fol. 171v:] da S.M. à supplication mia per farlo attender' al disegno se ne farà opera, ma i suoi certo no' gli dovrebbero mancare”*.

*Ídem*, 12 de junio de 1581, 185, fols. 183v-184:

*“È seco [al embajador Zane?] Giulio Pace, il qual si porta bene, ma no' hà già mostrato troppa carità in no' portar'aiuto di sorte alc.a à questo povero del Campino. Che fù pur fig.lo di quel padre valeroso, et è tale esso che no' dovrebbe restar' così abbandonato dai suoi/ [fol. 184:] Il Pace mi afferma che'l Cap.o Scipione suo fr[ate]llo gli lasciò 800 Δ.di*

En 1582 pide que los testamentarios de Scipione Campi se apiaden de este joven sin recursos <sup>670</sup>.

Los ingenieros del ducado son reclamados por personajes como don Juan de Austria que pide, a través de don Luis de Requesens, dos ingenieros. Como Pacciotto se marea, se enviará al conde Giulio da Thiene <sup>671</sup>. Después de Lepanto, don Juan seguirá solicitando más ingenieros de este estado <sup>672</sup>.

Desde finales de la década de los setenta hasta su muerte a finales de siglo, brillará con luz propia la figura de Filippo Terzi <sup>673</sup>. En 1577 comienza a servir en Portugal <sup>674</sup> a don Sebastián, siempre empeñado en sus campañas africanas. En su paso por España visita a Felipe II en El Escorial <sup>675</sup> por indicación de don

---

*et che à questo legato si truovarano p[rese]nti con esso altri quattro V.E vede che caso è questo, et quanto degno di qlla pietà, et giustitia con che ella suol comandar' che esieno protecti i poveri. Non posso lasciar' di raccoma'darlo humil.te di nuovo à V.E. supplicandola à perdonarmi questa molestia".*

El duque responde, desde Urbino, el 13 de julio de 1581, 190, fol. 332v.

<sup>670</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 2 de abril de 1582, 185, fol. 248:

*"Poi che quei ss.ri testamentarii del cap.o Scipione Campi no' ha'no voluto, o potuto haver mai pietà di questo povero suo frallo, credo ch'egli serà astretto a procurar la sua ventura altrove, perche qui no' può più sustentarsi senza qualche aiuto. Io ho fatto quanto ho potuto, ma no' posso più. Mia mre invierà a V.S. un pieghetto co'alcune mostre di lavori che desidera qui una s.ra molto principale, sup.la a mandarmelo quanto p.a".*

<sup>671</sup> Duque de Urbino al conde Landriano, 7 de enero de 1571, 281, fol. 6.

<sup>672</sup> Don Juan de Austria al príncipe de Urbino, Mesina, 13 de diciembre de 1571, 182, fol. 261.

<sup>673</sup> Véase S. E. H. TRINIDADE COELHO y G. BATTELLI (eds.): "Filippo Terzi architetto..", *op. cit.*

<sup>674</sup> Se le concede una cédula de paso hacia Portugal, en San Lorenzo, el 2 de abril de 1577, AGS, Cámara de Castilla, libro 360, fol. 205. Llevaba dos baúles con libros e instrumentos de su oficio.

<sup>675</sup> Así lo recordará don Juan de Silva a Gabriel de Zayas, el 23 de julio de 1579, AGS, Estado, leg. 410, fol. 75:

*"El yngeniero ytaliano que se perdio en la Jornada [Mazalquivir] y a' buuelto a Portugal es un Bolonies quel Rey que aya gloria [don Sebastian] pidio al Papa por no pedirnosle a nosotros y vino el ymbierno antes de la Jornada paso por aqui y estuvo en s.t lorenço y assi sospecho que su M.d le conoçe, tiene gran avilidad y mucha doctrina de los fundamentos de su arte porques muy buen matematico a servido al*



Diego de Córdoba <sup>676</sup> y, desde entonces, se iniciará una fructífera relación con la corte española. Una vez llegado a Lisboa, su arte satisface enormemente al monarca luso, repercutiendo también en las buenas relaciones con el duque de Urbino <sup>677</sup>. Tras acompañar a don Sebastián en la luctuosa batalla de Mazalquivir <sup>678</sup> se desconoce su paradero, pero en 1579 vuelve a dar señales de vida en la capital lusa <sup>679</sup> y en 1580 se halla al servicio del duque de Alba <sup>680</sup>. Parece que tras la muerte de don Sebastián, el conde de Portalegre le recomienda a Felipe II y pasa a su servicio, como él mismo relata <sup>681</sup>. Siempre mantuvo excelentes relaciones con la nobleza más cercana a Portugal como don Cristóbal de Moura <sup>682</sup>, quien menciona al ingeniero en una de sus cartas <sup>683</sup>. En 1583 viene a Madrid

---

Duque de Urbino y fortificado todo su estado el Rey [Felipe II] deve holgar con el porques buen arquitecto y hombre que le entreterna con dibuxos y curiosidades”.

<sup>676</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de abril de 1577, 184, fol. 1070v:

*“È capitato anco Filippo Terzi per passar in Por.llo a servitio di quel Re [don Sebastián], come V. E. debe sapere, et havend'io pregato Don Diego à fargli veder' l'Escoriale, ne ho havuto la risposta che VE vederà”.*

Felipe II le pregunta sobre su vida y sobre el duque de Urbino.

<sup>677</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de agosto de 1577, 184, fol. 1104v:

*“Ho avviso di Port.llo che Filippo Terzi si porta mltto bene, et che è accarezzato da quel Re assai [Sebastián], del q.ale ha havuto già 400 Δ.di d'aiuto di costa, et buona casa d'aposeno, co'speranza di goder' presto maggior mercedi. Ne do questo ragguaglio a V. E. perche io so ch'egli si predica per serv.or suo, et mostra riconoscer' tutto il ben che ha dall'Ecc.a Vra, et vuol che le resti obligata in perpetuo la sua vita, et quanto havra mai più”.*

<sup>678</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de junio de 1578, 184, fol. 1198, don Sebastián va a África: *“Il Terzi vâ seco, et fin qui si fa molto honore”*. El 22 de agosto de 1578, fol. 1208, informará de la muerte del rey: *“Di Francesco Terzo no' si sa niente”*.

<sup>679</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 20 de junio de 1579, 184, fol. 1277: *“Francesco Terzi è in Lisbona libero, et in buono stato”*.

<sup>680</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de julio de 1580, 185, fol. 92v, PD: *“Francesco Terzi è passato a servir il Re et si truova appresso il Duca d'Alca”*.

<sup>681</sup> Filippo Terzi al duque de Urbino, Badajoz, 11 de julio de 1580, 182, fol. 1364.

<sup>682</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 11 de junio de 1582, 185, fol. 265

<sup>683</sup> Cristóbal de Moura al duque de Urbino, Lisboa, 20 de septiembre de 1582, 253, fol. 342, PD, que tenga muy encomendado a F. Terzi “persona benemerita de todo favor”. Maschi recibe esta carta a través de Terzi como cuenta al duque de Urbino desde Madrid, el 1 de octubre de 1582, 185, fol. 296.

por orden de Felipe II <sup>684</sup>. En 1586, Felipe II asumirá en el reino de Nápoles a su hermano Ludovico <sup>685</sup>. Entre las noticias que envía de Lisboa en 1587, aparte de los preparativos para la Gran Armada, está la preocupación por las islas Canarias y la llegada del ingeniero Leonardo Turriano <sup>686</sup>. En 1590 visita de nuevo la corte de Madrid y es muy bien visto por el rey <sup>687</sup>, algo que apreciará el duque de Urbino <sup>688</sup>. Su muerte en 1597 será muy sentida por el rey a quien poco antes había enviado un diseño de cama para el futuro matrimonio del príncipe Felipe <sup>689</sup>. El duque pedirá que Maschi interceda en la corte española por su hijo Alfonso, quien recibe la noticia de la muerte de su padre en Portugal por cartas de mercaderes <sup>690</sup>.

<sup>684</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de septiembre de 1583, 185, fol. 422: “*Il caval.r Terzi è qui per ord.e del Re e stà molto bene*”.

<sup>685</sup> B. Maschi a Giulio Veterani, Madrid, 6 de diciembre de 1586, 275, fol. 752r-v. *Ídem*, 13 de diciembre de 1586, 275, fol. 772, informándole de cómo Juan de Idiáquez le comunica dice que la plaza de ingeniero en reino de Nápoles de Ludovico Terzi tiene 20 ducados mensuales de entretenimiento y la ha conseguido gracias a las gestiones de Maschi.

<sup>686</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 30 de mayo de 1587, 185, fol. 717.

<sup>687</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 3 de marzo de 1590, 185, fol. 922:

*“il cav.r Terzi m'affërma che vi si vigila molto nel voler' attender' alla fortificat.ne di Por.llo il qual caval.ro è stato molto ben visto da SM et se ne torna à Lisb.a pieno di mercedi. So che ha havuto ocne di far col Re alcuni uffitti in servitio di VA et che ha pagato molto bene l'obbligo della devot.ne che le porta et dlla proffess.e che fa di suo gratiss.o s[er].re”.*

El duque recibirá con agrado estas noticias y escribirá al ingeniero, Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 12 de abril de 1590, 190, fol. 557 (también 288, fol. 282). Cuando viene a Madrid a explicar sus trabajos desde Portugal, Madrid, 15 de marzo de 1590, libro 362, fol. 329, lleva consigo plata labrada de servicio de peso hasta seis marcos, dos cadenas de oro, un esclavo negro, tres sortijas de oro con diferentes piedras y dos hábitos de la orden de Christus, uno de cristal y el otro de oro con “una piedra de sangre”, cinco rosarios de coral, unas cuentas de menjuí, una docena de libros y un estuche de compases de dibujar.

<sup>688</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 10 de diciembre de 1590, 190, fol. 653.

<sup>689</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 19 de abril de 1597, 186, fol. 786v. S. E. H. TRINIDADE COELHO y G. BATTELLI (eds.): “Filippo Terzi architetto.”, *op. cit.*, p. 90.

<sup>690</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 21 y 22 de junio de 1597, 295, fols. 594 y 595. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de septiembre de 1597, 186, fol. 826:

En el Portugal español también será muy bien recibido Agabito por el cardenal Alberto, regalándole una cadena de más de mil escudos <sup>691</sup>. Asimismo, cuando Juan de Idiáquez pida un ingeniero, se le recomendará a Genga <sup>692</sup> que debe trasladarse desde la corte polaca, por lo que se recurre al embajador español en Praga como intermediario <sup>693</sup>. Parece que su hermano, que viene de Portugal, viaja junto al embajador de Saboya, Domenico Belli, hacia Italia, tras haber conseguido un despacho para su hermano trasladándose personalmente al Escorial <sup>694</sup>. El duque

---

*“Il beneffici[o] del caval.r Alonso Terzi ho già fatto tutto quel che toccava a me, così in mandar Procure e sostitut.ni a Lisbona, come in far' scriver' dal sec.rio Regio di Port.llo a favor' di tutte le cose sue...”.*

*Ídem*, 6 de diciembre de 1597, fol. 845v, PD:

*“Nelle cose del Caval.r Terzi si va facendo tutto che si puo, ma no' s'è ancora possuto q[ue]l che si vorria. Pure Mons.r Nultio di Port.llo mi scrive che gli si seriano rimmessi fino a 400 Δ.di come ne mandò a lui la prop.a lett.a sua”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 7 de enero de 1598, 191, fol. 535. B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 25 de abril de 1598, 186, fol. 902. Se manda al Terzi otra remesa de 347 ducados.

<sup>691</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 17 de noviembre de 1584, 185, fol. 508.

<sup>692</sup> B. Maschi a G. Veterani, 6 de enero de 1590, 276-II, fol. 78. Copia del capítulo de una carta de Giulio Veterani a Bernardino Maschi, 19 de febrero de 1590, AGS, Estado, leg. 699, fol. 25. B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 12 de agosto de 1590, 276-II, fol. 238, Genga quizá ya en Italia.

<sup>693</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 18 de agosto de 1590, 185, fol. 989.

<sup>694</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 15 de septiembre de 1590, 185, fol. 1002:

*“L'ho [a Domenico Belli] ancora raccomand.to al Genga che va seco, il quale come dill.e et devot.mo ser.re di V. Alt.a et degno certo di esser tenuto da lei per tale, et per atto a servire, so che se ne piglierà molto pensiero, et poi che ho fatta di lui questa mentione, dirò anco a V. A. ch'egli porta l'ord.e di SM in una lra all'Amb.re S. Clemente sopra il neg.o di suo frallo che in somma contiene, che havuta ne glla piena et buona relat.ne che gli si scrive il mandi qua, con promettergli et assicurarlo d'ogni buo' trattam.to. Mi parve bene ch'egli med.o andassi all'Escur.le per questo dispaccio, che troppo tardava, et del quale eravamo già rimasi d'accordo do' Gio. et io, mà non me n'ha portato copia, com'io credetti, et mi fu promesso però la sustanza e la sudd.a et io tengo il neg.o per concluso, se di là si maneggerà come conviene”.*

Veáanse también Guillén de San Clemente a Felipe II, 20 de agosto de 1591, AGS, Estado, leg. 698, fol. 187, e *Ídem* a Martín de Idiáquez, Praga, 31 de marzo de 1592, Estado, leg. 699, fol. 76, sobre Simón Genga.

recibe con contento estas noticias<sup>695</sup> y continúan las negociaciones para conseguir el mejor partido para los hermanos<sup>696</sup>. En 1592 aún se desea que vengan para las fortificaciones, por lo que Maschi sugiere al duque proponer a Juan de Idiáquez a un carpintero, vasallo de Urbino, que sirvió muchos años al rey difunto de Francia<sup>697</sup>. Este año se escribe a Guillén de San Clemente, embajador en la corte imperial, para que les ofrezca en firme un buen partido para trasladarse a España<sup>698</sup>, ya que escasean los ingenieros como él. El duque confiesa que su ingeniero se muestra reacio a trasladarse a España precisamente por estas

<sup>695</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 27 de septiembre de 1590, 190, fol. 616v.

<sup>696</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 12 de octubre de 1591, 186, fol. 119:

*“Ho havuto lettere dai Genga fra'lli, i quali prima / di moversi per venir' à questo ser.tio desiderariano et co' molta ragione, che S.M. dichiarasse i trattam.ti che vuol far a Simone, et che gli dessi qualche aiuto per il camino. N'ho trattato co' Don Gio, il qual è restato di doverne tornar' a parlar' al Re, et che mi rispo'derà, et perche son vassalli di VA et da tenerne conto, m'è parso darle hora questo ragguaglio del term.e in che sta il lor neg.o del qualle dovrei sperar' buo' fine, com'hebbe da me buon principio, se costoso, conosciuto il benef.o loro, sapessero poi una volta rissolversi ad abbracciarlo, però anco nelle cose, che tanto loro importano, caminano come V.A. vede”.*

Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 15 de diciembre de 1591, 190, fol. 837 (289-II, fols. 828-830):

*“La nuova instantia che scrivete farvisi dai Genghe, che se li dichiari il partito che se le voglia fare prima che si conduxino al serv.o di S. M.ta et che se li dia aiuto per condurvisi/ [fol. 830v:] ne pare molto ragionevole, et però conforme alla nra sollita intentione, che i sudditi si auiteno in tutto quello che si può, voi seguirarete di far per questi li buoni offitti che vi pareran'o convenienti”.*

<sup>697</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 1 de febrero de 1592, 186, fol. 158: *“ma ricordandomi della satt.ne ch'ella [duque de Urbino] mostrò per conto del Genga, il quale tuttavia si desidera, et s'aspetta qua”.*

<sup>698</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 28 de febrero de 1592, 186, fol. 166:

*“S'è riscritto al Genga che venghi allegrem.te et all'Amb.re di S.M. in corte Ces.a che gli prometta al sicuro in nome del Rè, et buoniss.o trattm.to et ricco'pensa delle spese del viaggio. No' so' hora à quel che si rissolverà. S. M.tà et questi Min.ri mostrano di desiderarlo, il che potria forsi persuader' à credere che fussi bene il determinarsi à venire. Con tutto ciò io havrei voluto che si fussero p.a stabilite di là le sue pretens.i et l'ho procurato in quanto m'è stato possibile, ma in ult.o m'è stato risposto, che questa M.tà s'obbligherà più mostransoglisi maggior prontezza. S'egli è veram.te valent'huomo, ben credo io che no' se pentira di questa venuta, perche qui no' ci sono molti addresso che vaglino in q.ta proffessione, / [fol. 166v:] et n'han'o gran bisogno”.*

“lunghezze” en las negociaciones <sup>699</sup>. En 1594 el propio duque escribe al ingeniero ordenándole que sirva a aquellas serenísimas altezas <sup>700</sup>.

Dentro del capítulo de los ingenieros, se debe mencionar a Giovanni Battista Clarici (1542-1602), quien en 1595 buscaba la protección del duque de Urbino para que se subiese su salario <sup>701</sup>, ya que era súbdito suyo.

Uno de los artistas más importantes que viajan a Madrid, será Federico Zuccaro y posiblemente sepa gracias a él noticias como que, cuando el rey sufría severos ataques de gota, se hacía llevar en una silla portátil para supervisar sus obras escurialenses <sup>702</sup>. Aparte de los documentos ya recogidos por Gronau, sabemos algo más sobre sus colaboradores. Cuando muere Tiberio Noggi, pintor de Ancona, Romulo Cincinnati será uno de sus testamentarios <sup>703</sup>.

El fracaso de Zuccaro y la intervención de Pompeo Leoni hará que en 1588 se interesen en Federico Barocci para intervenir en la decoración escurialense a través de Juan de Ibarra <sup>704</sup>.

<sup>699</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 3 de abril de 1592, 190, fol. 544v y 191, fol. 39.

<sup>700</sup> Duque de Urbino a Simón Genga, Casteldurante, 7 de diciembre de 1594, fol. 634.

<sup>701</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de octubre de 1595, 186, fol. 543v:

*“l'ingenerio Gio Batt.ist.a Clarici m'ha riccero di far qui alcuni uffitii per lui, accio se gli rimedii un grande aggrauio del qual si duole. Et per indurmi à questo m'ha inuiato una lra di VA ad esso, come in testim.o ch'ella restarà servita ch'io l'aiuti. L'ho dunque fatto co'presupposse che VA sia per degnarsi di haverlo a bene. E credo ch'egli rimarrà consolato del suo desid.o”.*

*Ídem*, 4 de noviembre de 1595, 186, fol. 554:

*“Il neg.o del Clarici s'ispedi' assai bene, e hora gliene mando il dispaccio, havendogli S. M.ta concesso 6 Δ.di al mese di trattenim.to dei x che haveva, et gli si levarono quando à questi di gli fu data la piazza d'Ing.ro ord.rio di q'llo stato [Milán]: qui/ [fol. 554v:] s'ha di lui bueniss.a opinione”.*

En este año se ocupa de trazar la fortificación de Cremona, véase A. CÁMARA MUÑOZ: *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid 1998, pp. 162, 229-230. Para una petición en 1600 de una copia de la Venus de Urbino de Tiziano a Francesco Maria II, véase G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>702</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 7 de julio de 1586, 185, fol. 637: *“si fa portar' su una sedia per la fabrica dell'Escoriale”.*

<sup>703</sup> B. Maschi a G. Veterani, Madrid, 29 de abril de 1589, 276-II, fol. 147. Quedan 1.500 reales que entregará a quien ordene su padre.

<sup>704</sup> B. Maschi al duque de Urbino, Madrid, 23 de julio de 1588, 185, fol. 826. G. GRONAU: *Documenti artistici...*, *op. cit.*, p. 161, CCX.

Con todos estos medios el duque de Urbino trató de mantener su presencia con la corte española y de estrechar lazos con ella, ya que a medida que pasan los años iba perdiendo a sus amigos y tenía la sensación de que su memoria se desdibujaba en Madrid <sup>705</sup>. El 3 de octubre de 1598 recibió la noticia de la muerte de Felipe II. Acto seguido manda persona a posta a Madrid y escribe a todos los ministros para recordarles que sigue al servicio de España <sup>706</sup>. Así, hasta su muerte se mantendrán las relaciones culturales con Madrid plasmándose en el envío de pinturas como las conservadas hoy en día en el Museo del Prado de Federico Barocci, *La Anunciación* y *El Cristo Crucificado*. Asimismo continuará haciéndose traer libros y productos orientales desde España hasta su muerte en 1631.

<sup>705</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Pesaro, 13 de diciembre de 1592, 291-II, fol. 570v. Así se duele ante Maschi cuando muere el conde de Buendía.

<sup>706</sup> Duque de Urbino a B. Maschi, Casteldurante, 3 de octubre de 1598, 296, fol. 845.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Paolo Mario al duque de Urbino, Guidobaldo Della Rovere,  
Toledo, 23 de septiembre de 1560, 183, fol. 311v

*Ho da dirle in q.ta mat[eri].a che bisogna dare a q.to Re darne [Claudio Morione, borgoñón] l'arma di VE bene fatta, averte'do di mettere l'oro ove va il colore giallo e l'argento ove va il colore bianco/ [fol. 312:] et advertendo che il scudo o quel quarto d l'arme sue, che ha desbarre azurre e d'oro ch'è l'arma di montefeltro e le propie arme di Duca di Borgogna che fu il institutore del'ordine di dove viene S. M.tà come VE po vedere nel arma di S. M.ta che vi è il med.o scudo o quarto senza manco alcuno, ma credo che quello di VE no' habbi intorno uno cerdone o bindella roscia come vuole havere quello di borgogna che è casa nobilis.ma una delle più del mondo che hebbero contrario humore a quello di un'altro che essendo principi assolutis.mi no' dipendendo da l'Imperio ne da altri havendo tanti stati quanti ho qui veduto io la maggiore parte, si potea.no fare e chiamarsi Re e no' vollero mai partirsi dal nome di D.ci col quale titolo erano superiori no' solo a tutti li Duchi, ma anco a molti Regi, essendo potentis.mi di genti da cavallo da piede e di armate e danari e ne hebbero contra molti deli Re e vinsero più volte, hora dico di credere che il p.mo che vene in italia e per virtù e valore si fece sig.re nel paese di monte feltro o d'Urb.o dovette essere di quella nobiliss.a casa e già si dovea fare l'arme co' quella cosa roscia che dico intorno come dirà q.to Re darne, e si dovette poi lasciare da li pittori no' parendo a lui che sia aparte del'arma, andando di facere, ma q.ti ne fano conto grandos.mo e VE lo vedrà intorno a quel quarto del'arme del Re che significa la di borgogna, et egli m'ha subito dimandato se v'è intorno a quella di VE et io no' gli l'ho saputo dire ma io crederei che vi si dovrebbe farlo mettere. Ha visto all'quila et aquilino, poi, no' è maraviglia che quei sig.ri/312v: viaggionsero perciò che seguendo poi fatti sig.ri in Francia le parti gibelline cioè imperiali prevalendo al'hora spetialmente per l'absenza del papa che havea abandonato italia per francia, si vollero mostrare grati deli favori co' quell'insegna, il che dinota la cera verde del sigillo, et il nome che han'o havuto sempre di gibellini, e forse che di quei tempi si trouvaria qualche investitura imp.le ma a me sa un'hora mille an'i che egli ritorni qui co' le armi di VE. che è ubbligata a portare pche S. M.tà le fa subito dipingere o miniare in uno suo libro belli.s chè in charta pergamena cop[er]to di veluto cremesi e finito di borchie e di seragli d'argento che me l'ha fatto vedere nel quale vi è l'effigie naturale de il D.ca filippo il buono p[ri].mo institutore del ordine vestito col'habito d'essa ordine col habito di esso ordine, poi seguitano l'armi di tutti li cavalieri che egli creò nel p.mo cap.lo à quatro per faccia di ciasc.na charta secondo le dignità e gradi loro ese fece altri capitoli pure ivi si dice, scritto esendovi poste l'armi degli altri per il med.o modo. Poi seguita la vera effigie del Duca carlo suo figliolo che vinse tante bataglie e fece tanta guerra col Re di francia Luigi XI.mo e poi morì in una bataglia che fece co li suizari collegati col med.o Re di Francia, e sono per il med.o ordine poste l'armi di tutti li*

*cavalieri che egli creò in diversi cap.li il quale pche lascio una soa figlia detta maria fu data per moglie al'Imp.re massimiliano, che con tutti quelli stati hereditò anco l'essere capo e supremo di q.ta ordine/ [fol. 313:] e vi è la sua quasi viva effigie in quell habito e poi l'armi di tutti li cavalieri che creò nelle suou cap.li ad uno per uno dicendosi li luochi deli cap.li e li nomi e titoli di tutti li cavalieri come si fece in tutti li sopradetti. Poi seguita il Re Filippo, giovinetto sbarbato bello come un'angiolo, poi l'imp.re Carlo V suo figliolo che fece molti cap.li en el p.mo fu molto giovenetto ultimamente è l'effigie del Re nro col suo p.mo cap.lo fatto in Anversa, qn suo padre gli rinuntio quei stati e l'ordine e poi vi è q.to ult.o cap.lo fatto in gante e vi sono state poste l'armi di tutti dechiarati fin hora e quelle che no' sono dipinte vi è disegnato il spatio et io ho veduta quella del D.ca di Sessa che anco ne vi è dipinta, ma ve ne la farà mettere hora, basta che deli 4 che in q.to cap.lo sono stati creati fin'hora no' si sa che alc.no deba stare p.mo di poi il Re di francia di V.E. eccetto se non' fosse dechiarato carlo terzo genito del imp.re pche essendo arciduca precederia ogni duca ma no' si sa anco se vi sia o no che quatro anco restano a publicare pche sette furono quelli a quali diedi S. M.tà l'ordine di sua mano che sono sig.ri di quei paesi poi lo mando al Re di francia, et hora à V.E. et al s.r marcoanti.o che fano diece. D'altro no' si sa e S. M.tà ha fatto portare quà li collari e li libri, e ne fa serbare anco quatro, e quelli sette sig.ri fiam'e'ghi o borgognoni che furono elletti in uno med.o di sempre starano sotto V.E. Hora quello che voglio dire è che vorrei che tosto venisse qui l'arme di V.E da porsi in quel libro che sta sempre in mano del Re vada ove vogli, perche S. M.tà la riconoscerà per quella propia/ [fol. 313v:] che ha anco ella, et in quella che veni qui no' credo io che saria grave peccato il lasciare di mettere laquilino, potendo bastare l'aquila grande, che al'hora credo io che fosse presa per impressa, se bene poi si è posta per parte del arma grande ad ogni modo no' have'do adessere tutta l'arma se non quatro disegni il pezzetto di charta che sarà qui dentro quel quadrat.o sarà tanto picciolo che l'aquilino non si conoscerà. Ma bisogna ricordarsi che quasi tutte q.te altre armi hano il cimiero sopra l'elmo una impresa, e q.to huomo glilo dimandarà subito, e volendo pigliare una delle vecchie potrà V.E elleggere quale più le piacerà che a me sempre è piaciuto più di tutte l'altre quella del armelino, co' quello motto ma poi che sono state imprese d'altri crederei V.E converrebbe di farne una sua propia ma bisognaria che fosse bella e perfettis.ma q.to so io che ancora S. M.tà no' si ha potuto sodisfare di elleggersene una, esta ancora senza et ha voglia di haverne una, perche presa si ha poi da mettere in ogni luoco. V.E gli farà dare anco il suo nome e cognome e titoli no' occorre già dire D.ca III ne V credo anco che non si dice le provi'tie ne sig.rie ma il titolo maggiore, pure si potra consultare con q.to huomo praticis.mo io so bene che gli atacaran'o un messere, come a messere guido posthumo e così dice il D.ca di firenza messere Cosmo di Medici, Duca di Fiorenza, e così a tutti gli altri, io non so se havrò da dire altro in q.ta mat.a parendomi di havere quasi detto ogn'cosa, si vede in q.to libro che li supremi poiche fu restituita l'ordine sono stati sei fin hora e si vede questi cavalieri in tutto hano creati/ [fol. 314:] io credo che saria bene di dargli una arma grande come si fano ordinarie et una piccioletta, ma beniss.mo fatte con tutto quello che vi va...*



Paulo Mario a Felipe II, Madrid, 1 enero 1562,  
AGS, Estado, leg. 1477

*E tanta lallegrezza che io ho sentito e sento per il Regale e notabilissimo favore che V. M.à hà fatto al Duca mio sig.re col dono de la spada, e daga e cintura, che ella si è degnata farmi co'signare, per portargli, per sua parte, che io le giuro che sono restato tanto confuso per la abundantia de la satisfattione che io ho ricevuto, che non hò mai saputo risolvermi con quali parole ringratiarlane, mà dubitando io, che ella non creda, che io sia tanto villano et ignorante che non habbi saputo conoscere, et intendere la grandezza de l'alta sua cortesia e favore, hora mi sono sforzato, de tomare osadia de baciare le mani di V. M.à humilissimamente, come buon conoscidore, del favore fatto al Duca, et anco à me assicurandola ch'egli haverà più caro questo, che l'infeudatione d'uno altro grande stato, se non in quanto co' quello potria meglio servirla, come sempre brama di fare. Io poi, che vi conosco la mia gran parte del favore, per la bassezza de la mia fortuna, non posso offerire e prometterle altro, che una devotissima volontà, affetionatissimo animo, et ardentissima mente, sincerissimi pensieri, et opere fedelissime, con le quali cose, la servirò tutto il tempo de la vita mia, con tutto quello che io potrò e saprò, et in tutto quello che mi occorrerà, e per hora suplico la Divina M.à che le conceda questo, e tutti li altri, e che sieno molti, ottimi e felicissimi anni, salute del corpo, e dell'anima, omnipotentia, e vera felicità perpetua, e la sua santissima gratia e beneditione, facendola Padre di molti figli, simili a lei.*

*Quello povero vescovo di Chiusi che fù inviato per Nuntio un Fiandra, e poi qua, credendo essere adnesso nel ufficio, fece venire di fiandra tapezzarie, et altre robbe, e partendosi poi di quà, per Italia, ordinò, che si vendessero, si come si è fatto poi, con suo notabile danno, hora volendo fare andare in Italia, mille ducati e correndo li cambii molto alti, mi hà pregato à portarli in questo mio ritorno, et io che ho havuto sempre compassione à quello poverissimo huomo, che io sò che è da bene, e buono servidore di V. M.à le suplico con ogni humiltà che, oltre li danari che io porto per il viaggio mio, e de miei, si degni concedere, che io possi portare e saccare fuori di questi Regni, li sobredetti mille ducati, in Reali, che per potere fare il servitio à quello povero amico, lo riceverò io, per gratia segnalata, e succederà in luoco di una elemosina al povero vescovo, che ha patito tanti danni e gastì, senza niuna utilità, come V. M.à ben sabe...*

*Relación de las cosas que lleva a Italia el embax.or del duque de Urbino.*

*Passaporto para l'Ambasciator d'Urbino,*

AGS, Estado, leg. 1474, fol. 131

Tre Anelli con tre Diamanti di Fiandra  
Un'Anello con una Perla  
Un'Anello con una Turchesa  
Un'Anello con una testa di morto  
Quattro Anelli senza pietra  
Dodici clabe cioè false de la Rocca di Fiandra  
Cinq[ue] altre pietre piccole per fare una croce  
Una spada, una daga et una cinta todas de guarnicion d'oro que su Magestad embia à  
donar Al Duque d'Urbino  
Un' Christo d'oro di peso di XXV ducati  
Un'altro Christo di reliquie di legno con le ponte d'oro con tre perle  
Dui Tosoncini d'oro di peso di ducati xii  
Marchi quarantaocho d'Argento lavorato in diversi pedazzi  
Cinquantasete para di guantes de flores  
Nueve para di guanti adereçati con ambri  
Tredecì para di guanti d'occagna lavati, e purgati  
Quarenta para de guantes de Ciudad Real blancos  
Un Peinador d'olanda con lavor de red  
Una cama de Almoada q son quattro y dos azeruelos de labor naranjados y matices.  
Un' Traversino para cama con tres azeruelos de labor naranjada  
Un Traversino para cama con dos azeruelos de labor negro y blanco  
Un Traversiro para cama con dos azeruelos de labor di cremesi  
Dos tovallas labradas d'oro red y matiçes  
Quattro frutteros labrados d'oro y seda  
Tres corporales d'olanda labrado d'oro y matiçes co' sus cadennittas y hijuela para benedicir  
Sei para di calçette di seta bianca, colorata e negra  
Due registri de libri di seta et oro con perle da onza guarnito  
Un orologio pequenno q senna e no' suena  
Sei pezzi di Tapezzaria ecios a Boscaia q sono Ale 160  
25 Ale di tovaglia Adamascata di fiandra  
55 Ale di tovaglia da mesa grossa  
25 Ale di tovaglia da mesa grossa  
25 Toccados di seta blanca  
6 Noce d'India  
6 sciugatori da mano lavorati di Red  
Due libre de seda colorata et due altre libre de diversas colores  
Otto Altri sciugatori da mano usati

12 Almoadas de red y otra con seda  
8 savanas d'olanda  
Doi sciugatori lavorati l'uno di seda carmesina et l'altro negra  
8 sargas de Red  
Sei Maroqines para Botas  
4 cabrones para guantes  
Una cama de Damasco carmesino con franze carmesine usata  
Un Padiglion di taffetan Amarillo usado  
Una covierta di Raso Amarillo co' un Tornaletto del mismo traponcato  
Un Padiglion coperta e tornaletto di seta colorata  
Sei pezzi di guadamecil d'oro colorado d'oro  
Una fodra di Zebellini covierta di raso nero  
Quattro pelle di Martas scusite  
12 varre di perfili di zebellini  
Una forra di conejo covierta de Taffetan  
Una forra di Pelle di zorrone larga da traer por casa  
Due saii di terçopelo negro  
Due colletti di terçopelo l'uno afforrato di pelle  
Un colletto di damasco negro  
Dui cappotti guarniti di terçopelo  
Una cappa di panno guarnita di terçopelo  
Un altra cappa y saio di rassa  
Un capotto di panno afforrato di baietta  
Un ferraruelo di panno negro  
Una zamarra di terçopelo afforrata di taffetan  
Una çamarra di damasco guarnita di terçopelo  
Una çamarra afforrata di raposa  
Dua para di calçe di terçopelo  
Due altri para di calçe di rassa usate  
Quattro giubboni dui di raso et dos di taffetan usati  
Camisie Dodeçi di tela d'olanda  
Cuffie Panniciuelos y escarpines usados  
Quattorçe Bottas para vino  
20 pezzi di libri tra grandes y pequeños  
32 ojas de espada  
Un Mappamondo pintado in lienzo y otro la Giudea et l'Egitto  
4 arcs da Balestra  
4 Archibuzos da Rueda  
Un' paro di Mangas di maglia  
Quattro cofres cubiertos de cuero guarnecidos de ierro  
Tres azemilas carcadas de los sobre dichos cofres y dos fardeles embueltos en lienço  
ençerado en los quales va Tapezzaria y de tres malas

Una Mula Plateada grande qual dio Il Marchese di Saria al Nunçio para su S.tà  
Un Maccio da camino con silla de pelo baio  
Una mula da camino di pelo castanna  
Un'altra mula di pelo castagno da camino con la coda larga  
Una mula negra da camino con coda curtada  
Un cavallo estrangiero moreno con rostro blanco  
Un cavallo flamengo pardo da camino  
Un rozzino pequeño strangiero baio scuro castagno  
Un quartago da camino balnco con las orejas curtadas  
Otro quartago moreno strangiero con strella in fronte da camino  
Mil Ducados la metà in oro y otra mitad en reales por gasto de su persona i sus cryados  
De mas otros Mill Ducados en Reales por lovispo de Chiusi que fu enviado aca por  
Nuntio y esto es de su azienda que llevó consigo de flandres q agora parte della han  
vendido y suplica su M.tà que les dia licencia por esta quantità.

Paulo Mario Embaxadore del Sig.r Duca d'Urbino.

Duque de Urbino a Felipe II, Pesaro, 22 de mayo de 1562,  
AGS, Estado, leg. 1477

*È tornato il Mario Amb.re mio a q.ti Anni passati in servitio di V.M. tanto pieno de favori fattigli dalla benignità sua, che semp[re] gli essalta e gli predica per tutto con mio infinito obligo verso lei. Mi ha fatto apresso un cosi largo e gran'testimonio della bontà della M.tà vra verso me, dicendomi et avertandomi? della gratia sua, che mi ha levato di gra' travaglio e ripieno di molta satisfattione onde di tutto ringratio humilm.te V. M.tà stando in continuo desiderio, che mi venghi con suo servitio occasione, dalla quale conoschi apertam.te quello che mi sta semp[re] fisso nell'animo. Mi ha dato di piu una spada belliss.a et un pugnale, che per se stessi son tali, che si hanno a tenere tra le piu care cose, ma venendo dalla M.ta vra le gratie e le demonstrationi di chi, ancor' che fossero piccole, mi saranno semp[re] grandiss.e confesso che la contentezza è stata cosi grande in me, che ha avanzato quella che suole essere in altri, per quel le maggiori e piu segnalate mercedi, che tutto il dì nascono dalla grandezza e molta liberalità dell'animo suo. Il medesimo Mario mi ha poi espresso tanta benignità della M.ta vra dicendomi che l'ha eletto tra le piu care che havesse e dettogli che per tale me la consignasse per sua parte, con tante altre circostanze apresso al medesimo fine che infinitam.te ha accresciuto che a me ne pareva, se bene era assai e come ho detto di sopra e con tanto ardore parla di tutto le attioni valerose e grandi di V.M. che molto ben' mostra quanto sia tornato preso dalli incomparabili meriti suoi e pieno di una vera et humiliss.a affettione che le porta, che fa che io lo stimi e ami asai piu di prima, dandomi di cio causa apresso il dirmi V.M. che resta servita di lui dal quale spero che a qualche tempo, con questa tanta divotione che le tiene, potra ricevere anco' qualche servitio. Della spada bascio mille*

*volte le mani di V.M. e prego Dio che mi dia gratia che io la possi operare ad honore e servitio della M.ta sua Divina e della vra unitamente. Sara conservata la spada e tenuta per sacra, non solo da me ma dalla casa mia per quanto durerà...*

AGS, Estado, leg. 699, fol. 25

Ber.do Maschi sabiento la falta que ay de buenos ingen.ros y que por la muerte que sucedio del Campi, y despues de los dos Fratinas<sup>707</sup>, el servicio de S. M.d podria quiza tener alguna movido de su buen zelo al mismo Real servicio, acordó de proponer Simon Genga natural de Urbino, que al presente sirve al Rey de Polonia, y ha servido en otras partes, y hecho las obras que se refieren en el papel que sera con este, el qual segun se ha entendido es uno de los mejores Architectos, y ingen.ros que se conozca en estos tiempos de theorica, y platica, y y mientras se ha ydo aguardando la ressolucion de Su Mag.d y detenido aqui para este efecto un ermano suyo que vino de Portugal, A Ber.do le ha parescido por mas satisfaction, y descargo suyo informarse mas particularm.te del dho Simon Genga y assi los meses passados escrivio a un sec.rio del Duque de Urbino q[ue] le embiase muy entera relacio' del, y muy conforme a lo q[ue] convenia al s[er]vicio de S. M.d y que ta'bien tratase desto con el Duque mismo, el qual secret.o ha respondido el cap.lo siguiente, y no queda sino que S. M.d mande ressolverse en lo q[ue] le da gusto, porq[ue] co[n] el mismo bue[n] zelo se procurará q[ue] el Genga venga a s[er]virle, y quando no se ponga en ello dilacion entiendese q luego vendra sirviendose S. M.d de trattarle, como trato al Campi, y al Fratina, ya que ha de dexar el s[er]vicio de un Rey que le trata bien.

<sup>707</sup> Véase M. VIGANÒ: "El fratin mi ynginiero": i Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI - XVII secolo), Bellinzona 2004.

Cap[itulo de una carta de Giulio Veterani sec.rio del Duque de Urbino  
a Ber.do Maschi de 19 Ebrero 1590

*Rispondendo à quanto V.S. mi scrive nel part.re dl S.or Simon Genga, le dico che noi quà no[n] habbiamo veram.te Ingeg.ro a questi t[em]pi che porti maggior nome di lui, e havendone Io tenuto proposito col s.or Duca, Sua Alt.a m'ha risposto di credere che la M.ta del Re ne sarebbe bene, e fiselm.te s[er]vito, e quanto che sia p[er] esservi la sua sattisfattione, dice che non vi potrebb'esser se no[n] grande, come quello ch[e] desiderando s[er]vir con la persona sua propia quella sacra corona, no[n] può anco se no' haver molto à caro che faccino il medesimo tutti suoi vassalli. Intesine i mesi passati che il Genga saria tornato a s[er]vir il Gra' Duca. Portava, com'ho d[e]tto, buon nome mentr'era di qua, et hora si può presuporre ch'habbi acquistato molto più. Della sua honorata famiglia v.s. è informato, onde Io no' aggiungerò altro se non che io ancora certo desidererei di vederlo apoggiato al s[er]vitio di cosi gran Re p[er] ch[e] farebbe honore à tutti.*

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, P 1006, fol. 521v  
(D. Diego Fernández de Córdoba 1598)<sup>708</sup>

Reloxes

Un Relox de oro pequeño en una caxa de plata de muestra  
Otro Relox mayor de oro en una caxa de plata con campana  
Otro Relox de oro con el avito de Calatrava [era Comendador Mayor de esta orden] de campana con su bolsa de terciopelo negro  
Otro Reloxillo aovado en bolssa de terciopelo n.o de muestra  
Otro Relox de la misma man.ra un poco menor con su bolsa  
Otro reloxillo redondo de campanilla con bolssa  
Otro Relox hecho en alemania redondo de campana con su bolsa  
[fol. 522:] Otro Relox un poco mayor de campana con su bolssa  
Otro Relox del tamaño del de arriva en su bolssa  
Otro relox de sol sin bolssa cordon de seda parda  
Otro reloxito a man.ra de coraçon  
Otro reloxillo con una bolssa de rasso pardo  
Un Reloxillo guarnecido de azofar  
Un astrolabio declinatorio con su caxa  
Un Relox de sol de marfil a modo de librillo

<sup>708</sup> Da la referencia de la ubicación de este inventario F. BOUZA: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid 1998, p. 95, nota 206.

Otro relojillo de oro con el avito de Calatrava con su bolsa cordon de seda n[egr].a es  
mostrador  
Otro relojillo mostrador con un cordon de seda parda en su bolssa  
Otro relojillo quebrado con un cordon de seda n.a es mos.dor y desper.dor.  
Un Relox destrolavio de plata quebrado con un cordon de seda negra  
Quatro bolsillas de Relox de terciop.o  
Un rrelox de arena con una caxa de marfil con cubierta n.a  
Quatro bolsillas de terciop.o q son fundas de reloxes  
Un Relox de pesas  
Otro Relox libro con su fun[d]a de terciop°  
Otro reloj alto gr.de sin bidriera y es de pie  
Dos Reloxes corcobados grandes.

## *Modelos de política cultural en Nápoles (siglo XVII)*

Isabel Enciso Alonso-Muñumer

*Grande juicio se requiere, singular vigilancia y prudencia en quien ha de tratar de reformation; y no menor industria y arte para reparar daños, no sólo que amenazan; sino que ya afligen provincias y pueblos; naufragios con gravísimo sentimiento padecidos*<sup>1</sup>.

C. Suárez de Figueroa

### *I. EVOLUCIÓN POLÍTICA Y ESTRATEGIAS CULTURALES EN LA NÁPOLES DEL XVII*

Gran juicio, vigilancia y prudencia se requerían para gobernar la nave de la Monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII. En los reinos de Italia, el *alter ego* del Rey, con la colaboración de españoles y naturales, de instituciones y organismos locales y del Consejo de Italia, actuaba para resolver conflictos, consolidar la imagen de la Corona y fomentar la fidelidad del pueblo y las elites. El Seiscientos no es un siglo homogéneo y las iniciativas de gobierno fueron múltiples, aunque se observan ciertos rasgos que definen la política marcada por Madrid y los límites de las instituciones regnicolas. El aumento de las necesidades de la Corona –recursos, hombres y dinero– y la política internacional agravaron, en algunos casos, los problemas internos, pero no se puede hablar de naufragio, aunque sí de naufragios coyunturales o personales.

<sup>1</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo. Ratos de conversación en los que dura un paseo*, Nápoles 1629, p. 24.



No hace falta incidir en la realidad de una renovación historiográfica <sup>2</sup> que ha ido consolidándose en las últimas décadas y que ofrece una imagen más compleja sobre la dinámica política, social y cultural de la Nápoles del XVII. Los estudios de los maestros G. Galasso, L. de Rosa, R. Villari, M. A. Visceglia, G. Muto, A. Musi, entre otros, y el nutrido grupo de italianistas españoles, como L. M. Enciso, L. Ribot, C. J. Hernando, A. Álvarez-Ossorio o M. Rivero, han contribuido a delinear los contornos de una Monarquía poliédrica. Se han aplicado nuevas tendencias metodológicas a la investigación sobre el poder y las elites, sobre el funcionamiento de la administración y los *togados*, sobre la situación económica y la integración de Nápoles en la política de la Monarquía. En general, las ideas vigentes son proclives a subrayar la realidad plural de una Monarquía que potenciaba elementos de cohesión entre los distintos territorios, como la defensa de la fe y los reinos, y la imagen de buen gobierno y justicia <sup>3</sup>, que están presentes, por otro lado, en ediciones, fiestas, representaciones pictóricas y esculturas literarias esculpidas bajo el cincel de la inspiración política. Además, en el terreno abonado por historiadores, como A. Spagnoletti <sup>4</sup> o

<sup>2</sup> Múltiples referencias historiográficas en mi trabajo sobre el poder y cultura en la Nápoles de Felipe III, que se incluye en la obra conjunta coordinada por J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. A. VISCEGLIA sobre la casa de Felipe III. C. J. HERNANDO y L. M. ENCISO, especialmente, resumían en varios artículos las últimas tendencias historiográficas en torno al reino de Nápoles en la Edad Moderna. También, traté el tema en: I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Estudios sobre la Nápoles virreinal de principios del Seiscientos”, en su libro *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*, Ed. Actas, Madrid 2007, pp. 185-202. Se ha superado la historiografía tradicional gracias a los estudios de los autores citados, en una tradición historiográfica deudora de los estudios crocianos.

<sup>3</sup> Los ejemplos de la utilización de la cultura para trasladar una imagen política a la sociedad son abundantes en el caso de Nápoles, desde el Gran Capitán y Pedro de Toledo, que han sido estudiados por C. J. HERNANDO, hasta el VI y VII conde de Lemos, el III duque de Osuna, el marqués del Carpio, el conde de Castrillo o el duque de Medinaceli, entre otros. Sobre la elaboración de la imagen virreinal, *vide* I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Filiación cortesana y muerte en Nápoles: la trayectoria política del VI conde de Lemos”, en E. BELENGUER (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo*, Barcelona 1998-Madrid 1999, pp. 515-561, e I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura: literatura y nobleza a comienzos del XVII”, en *Nuova Revista Storica* 85/II (2001), pp. 291-324. Este último fue publicado, también, en las Actas del Congreso sobre Calderón de la Barca y la España del Barroco, que coordinaron J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BERENGUER, y editado por la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, en 2000.

<sup>4</sup> A. SPAGNOLETTI: *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milán 1996.

F. Benigno <sup>5</sup>, se ha dado mayor importancia a las relaciones clientelares y a un sentido del poder más doméstico, que se hace permeable a la tradición política y administrativa de la historiografía estatal.

Además de esta novedad en el terreno del análisis político y la dimensión cultural del poder, los problemas del reino de Nápoles en el Seiscientos y las inquietudes de los historiadores se plasman en señas de identidad: la macrocefalia de Nápoles respecto a las provincias, la reivindicación de los privilegios de la elite y de las capas medias, la carestía, la condición de puerto de mar y la actividad de importantes grupos artesanales, como el de la seda; la presión fiscal y los abusos baronales en el medio rural, el despliegue emotivo, religioso y lúdico de las fiestas populares y la amenaza de rebelión por la necesidad o por aspiraciones políticas <sup>6</sup>. En realidad, las críticas contra la política española no cuajaron, ni los brotes esporádicos de autonomía nobiliaria buscaron nunca la independencia.

Siempre se trató de una pulsión viva e intensa entre la conflictividad social del reino y la fidelidad a la Corona, y entre la acusada personalidad de la cultura napolitana y la recepción de modelos españoles. De hecho, como ha explicado R. Villari, la fidelidad se convirtió en un elemento más de identidad. Sin embargo, la fidelidad tenía sus contraprestaciones: la liberalidad regia —cargos, mercedes y honores concedidos por los servicios a la Corona—, los privilegios de la ciudad, el arbitraje regio en el ámbito social y la promesa de justicia, buen gobierno y defensa. A partir del XVI, las obligaciones regias se delegaron en vireyes. Como explica G. Muto <sup>7</sup>, hubo reticencias por asumir la nueva condición. Además, el reino se integró en la política de la Monarquía con su aportación de hombres y dinero y con la continuidad del sistema desde 1504 hasta 1707.

Una gran parte de la historiografía se había centrado, tanto en el estudio del Estado y la inserción de Nápoles en el *sistema imperial español*, como en la crisis del Seiscientos. Las conclusiones de los debates de maestros como G. Galasso,

<sup>5</sup> F. BENIGNO: *La sombra del Rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid 1994.

<sup>6</sup> Vide I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Revueltas y alzamientos en Nápoles. La crisis de 1647-1648 en la historiografía”, en *Studia Historica* 26 (2004), pp. 129-153.

<sup>7</sup> G. MUTO: “Capital y Corte en la Nápoles española”, *Reales Sitios* 40/18 (2003), pp. 3-15.

L. De Rosa o R. Villari llevaron a matizar la noción de decadencia, a pesar de que ya se había empezado a hablar de declinación en los años 20. Para G. Galasso<sup>8</sup>, la decadencia de la Monarquía no habría sido general, aunque se pueden resaltar momentos difíciles en torno a la década de 1640 y las revueltas de Cataluña, Portugal e Italia. Fue una fecha crítica, aunque se mantuvieron la mayoría de las posesiones españolas, tal y como recalcaron, en su día, diversos autores. También para G. Galasso, “*nelle paci del 1648 Madrid non aveva perduto niente di essenziale delle sue posizioni strategiche in Europa*”<sup>9</sup>, aunque el autor no minimiza las consecuencias de la convulsa situación.

A mediados de la centuria, explica G. Galasso, todavía era palpable la influencia hispánica en la cultura, el arte o la moda e Italia era, afirma, “*per riconoscimento di tutti, un campo hegemonico spagnolo incontrastato e difficilmente contrastabile*”<sup>10</sup>. A pesar de todo, la revuelta de 1647-1648 en Nápoles hizo visible la fractura interna de los grupos sociales y puso de manifiesto las debilidades de la Corona. L. Ribot, aún sin olvidar la complejidad de las circunstancias, afirmaba que la presión económica y la política del conde-duque intensificaron “los procesos que llevarían a los levantamientos”<sup>11</sup>. La crisis interna evidenciaba tensiones que la Corona no había podido liberar. La alta nobleza mantenía sus privilegios y se distanciaba de la nobleza *fuori Seggio* y de las capas medias que buscaban ennoblecerse y ganar influencia política. Las reivindicaciones del *ceto* medio se irían radicalizando hasta romper con la tendencia más moderada y leal a la Monarquía. La solución orquestada por el conde de Oñate fue mantener la fidelidad de las elites —base aristocrática del consenso— y promover una nueva nobleza de servicio y altos burócratas, como recordaba A. Minguito.

A pesar de la restitución del gobierno en el reino, L. Ribot afirma que “la crisis de finales de los años cuarenta del siglo XVII dejaba huellas que no sería

<sup>8</sup> G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII”, en J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BELENGUER (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid 2001, p. 875. Además de sus estudios clásicos, como G. GALASSO: *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Nápoles 1998, y *En la periferia del imperio. La Monarquía hispánica y el Reino de Nápoles* [trad. española], Barcelona 2000.

<sup>9</sup> A excepción de Holanda y Portugal, en G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII...”, *op. cit.*, p. 875.

<sup>10</sup> G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII...”, *op. cit.*, p. 878.

<sup>11</sup> L. RIBOT: “Italia exprimida”, en G. Parker (coord.): *La crisis de la Monarquía de Felipe IV*, Barcelona 2006, p. 289.

fácil de borrar, y marcaba un antes y un después”<sup>12</sup>. También, para G. Galasso, la revuelta napolitana y la coyuntura política internacional, al mediar el siglo, hicieron vislumbrar una fractura en la proyección de un futuro que, hasta entonces, había parecido incuestionable<sup>13</sup>. Aún así, la recuperación era visible en los años 50.

Además del debate historiográfico sobre la crisis, estudios recientes revelan la importancia política y cultural del reino durante la época de Felipe III. El espíritu reformador y las novedades del nuevo siglo influirían, en gran medida, en los modelos de comportamiento posterior. Los nobles que fueron elegidos para gobernar marcaron las tendencias políticas y culturales de la corte de Madrid. La sucesión de los Lemos, Benavente, Osuna, el cardenal Borja y Zapata atendían a la política faccional y a la influencia de las clientelas de los Sandoval<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>13</sup> En la segunda mitad del siglo, afirma G. Galasso, la posición hegemónica de España en Italia no varía, pero cambia la actitud y se sienten las consecuencias de la política del conde-duque de Olivares, en G. GALASSO: “L’Italia spagnola alla metà del secolo XVII...”, *op. cit.*, p. 888.

<sup>14</sup> El VI conde de Lemos intentó gobernar con el consenso de las elites. Las oportunidades para estrechar lazos no faltaron, como el Rito de Obediencia en Roma, al que acudieron los nobles más importantes del reino, como el príncipe de San Severo, el príncipe de Avellino, el duque de Bovino y el príncipe de Conca, miembros de los Siete Oficios y distinguidos con el Toisón. Sin embargo, la nobleza no formó un frente común. En 1598, la facción del duque de Vietri se oponía al virrey Olivares y apoyaba el relevo del VI conde de Lemos, cuñado de Lerma. El duque de Vietri y los Ávalos se mantuvieron fieles al linaje en varios periodos de dirección política. Sin embargo, otros ya mostraron sus pretensiones autonomistas en las exequias del VI conde, que murió en Nápoles, en 1601. Años más tarde, los mismos detractores lideraron la oposición al VII conde de Lemos. La colaboración del duque de Monteleón o el duque de Terranova y otros no garantizaron la continuidad de Pedro Fernández de Castro. También, se intensificó la propaganda contra Lemos en Madrid. El conde de Benavente le sustituyó en el gobierno —de 1603 a 1610—. Benavente no tenía buena relación con el clan Sandoval y gozaba de la confianza de la Reina. Su nombramiento para el cargo de virrey le alejaba del centro de poder y la toma de decisiones. Una muestra de su posición política se hizo visible en el cambio de gobierno, con su apoyo al conde duque de Olivares y su nombramiento como mayordomo mayor de la Reina. El duque de Osuna, que gobernó Nápoles de 1616 a 1620, había colaborado con los enemigos de Lemos y había utilizado mercedes y regalos en la corte de Madrid —con la ayuda de Quevedo— para hacerse con el cargo. Su caída en desgracia estuvo azuzada por los rumores de su participación en la conjura de Venecia y por la acusación de promover la independencia del reino. El cardenal Borja y Zapata son el epílogo de un reinado, con nuevos nombres en

Las reformas de Lemos eran espejo de las emprendidas por Lerma: reforma fiscal y naval, y otras en el terreno judicial, en la educación y la cultura. La política en Nápoles debía inspirarse en objetivos complementarios y debía adaptarse a la realidad institucional y cotidiana, jurídica y social del reino. Otra faceta se empezaba a desarrollar en estos años iniciales y eclosionaría en los años 30: el nuevo espacio de corte y la función política de la cultura. Tanto los Lemos (1601-1603 y 1610-1616), como Benavente (1603-1610) y Osuna (1616-1620) se preocuparon por resaltar la centralidad del universo cortesano, ensalzaron la majestad del Rey y la imagen de su representante y esbozaron diferentes estrategias de gobierno y política cultural.

En el envés de la moneda, la penuria y la carestía, las necesidades económicas y el saneamiento de la hacienda fueron preocupaciones constantes a lo largo del siglo. Las reformas del VII conde de Lemos, a pesar de la intensa labor económica que llevó a cabo —e inspirada en el reformismo en boga y la crítica arbitrista—, no pudieron paliar los efectos de una crisis posterior por la discontinuidad de los esfuerzos y los problemas estructurales, según la tesis de G. Galasso. A pesar de las trabas, muchos fueron los logros de aquella época: fortalecimiento del poder de la Corona, consolidación de un nuevo espacio/escenario de corte, colaboración de las elites y la intelectualidad —no exento de discrepancias—, medidas de reforma en casi todos los ámbitos y mejora de las condiciones económicas. La etapa pacifista de Lerma cambió de signo con el relevo de Osuna en el gobierno de Nápoles y la actitud del duque de Alba o el marqués de Bedmar. Y el final del periodo se saldó con virreyes, el cardenal Borja (1620) y el cardenal Zapata (1620-1622), que no pudieron encauzar la política de Felipe III con una renovación aparente. La centuria se cerraba con la revuelta de Campanella y la crisis de carestía y se abría con el fracaso de la alternativa del duque de Uceda y el nuevo escenario bélico en Europa.

---

la cumbre, como el duque de Uceda y Olivares. Con el acceso de Felipe IV al trono, la rivalidad se hizo más intensa. En Nápoles, el duque de Alba y el duque de Alcalá siguieron la política de reputación de la Monarquía a través de la emulación de la corte festiva de Madrid y el mecenazgo, mientras el conde de Monterrey, cuñado y yerno de Olivares, y el duque Medina de las Torres compartirían parentesco y prestigio político. Durante el reinado de Carlos II, los cargos en Nápoles perpetuaron la relación de la dinámica faccional entre Madrid y Nápoles. *Vide* al respecto I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “La etiqueta como lenguaje político. El conde de Lemos en el Consejo de Indias y en la corte virreinal de Nápoles”, en F. CANTÚ: *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma 2008, pp. 248-291.

A partir de 1621, la política de Felipe IV y el diseño de Monarquía del conde duque de Olivares inaugurarían una nueva época, aunque la necesidad de hombres y dinero fue una constante. En esta nueva etapa, continuó la práctica política de las clientelas y la amistad política, a pesar de los intentos de renovación de Olivares. La condición de ministro ocultaba las premisas del valimiento precedente. Según J. H. Elliott, dentro del programa de Olivares estaba la proyección de la grandeza de la Monarquía hispánica, aunque el valido mantuvo el monopolio de poder y el sistema de facción única hasta su caída. Aún así, J. H. Elliott le atribuía una idea de gobierno dispar a la ejercida por Lerma.

La metamorfosis de Felipe, de príncipe torpe e ignorante en un esteta de real cuna y un modelo de gentileza, constituía un capítulo importante del programa de renovación de la grandeza de España que había trazado Olivares<sup>15</sup>,

según el autor. En ese sentido, la cultura jugaba un papel de gran relevancia, como había podido vislumbrar Lerma o Felipe III en las primeras décadas del siglo<sup>16</sup>. La facción Sandoval inauguró una *corte festiva*. Posteriormente, en el programa político de Felipe IV se contemplaba que “el Rey de España”, afirma J. H. Elliott,

en su calidad de primer monarca de la tierra, podía y debía constituir un ejemplo no sólo para la propia nobleza, sino también para los demás Reyes de Europa<sup>17</sup>.

Y para lograrlo, enfatiza el historiador, “su corte debía ser la más espléndida del mundo”<sup>18</sup>.

G. Muto, en un artículo reciente, explicaba la relación entre capital y corte y los intentos por parte de la elite napolitana por conservar el estatus de reino-capital. G. Muto nos descubría algunos testimonios de la nostalgia literaria hacia los tiempos de la casa reinante de Aragón. En realidad, se realzaba la condición de reino frente a la noción de virreinato<sup>19</sup>. La ausencia regia en los

<sup>15</sup> J. H. ELLIOTT: *El conde-duque de Olivares*, Barcelona 1998, p. 205.

<sup>16</sup> Vide S. SCHROTH.

<sup>17</sup> J. H. ELLIOTT: *El conde-duque de Olivares...*, *op. cit.*, pp. 205-206.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>19</sup> Explica G. Muto que, en la práctica, “el desencanto se mide en términos bastante realistas” y se inicia con mecanismos puestos en marcha desde la época de Fernando el Católico. El autor afirma que estos mecanismos para mantener el predominio de Nápoles capital eran:

territorios de la Monarquía se suplía con la figura del virrey, de tradición aragonesa, aunque no siempre resultó satisfactoria.

La idea de capitalidad —capital estable— recorría el territorio europeo del Quinientos. Y, en Nápoles, es opinión común, la construcción del Palacio Real —que sustituía al Palacio construido por Pedro de Toledo— vino a confirmar la esencia cortesana del reino. El escenario de corte que podían recrear los virreyes podía paliar las deficiencias de la ausencia real y mantener los lazos del consenso. M. A. Samper<sup>20</sup> hablaba de las cortes del Rey ausente y de los mecanismos para minimizar los riesgos que imponía la distancia, mientras que J. Gil Pujol<sup>21</sup> acuñaba el término de *cultura cortesana provincial*. En la elaboración de esta cultura cortesana provincial deben inscribirse los modelos de política cultural.

Según ponía de relieve G. Muto, la cultura fue, en algunos momentos, un medio eficaz para integrar a las elites en el engranaje de la Corona. Y la corte era el escenario adecuado y común en la Europa de aquel tiempo para fomentar la sociabilidad, para gobernar y para la convivencia social. De hecho, la corte puede abordarse desde diferentes prismas: la corte como institución —se toman medidas de gobierno—, la corte como escenario de poder y teatro de la magnificencia real y virreinal —en calidad de residencia de la autoridad política— y, también, la corte se entiende como centro difusor de la cultura y como espacio de convivencia social —se desarrolla la vida cotidiana y religiosa marcada por el calendario—.

En Nápoles, la consolidación del espacio cortesano se debió, en gran medida, a la experiencia de Lemos y Benavente. La creación de la nueva *corte festiva*<sup>22</sup>

---

“la defensa de las prerrogativas constitucionales napolitanas, autonomía administrativa de la capital, límites a la posibilidad del soberano de nombrar a españoles en las magistraturas y en los cargos, control de las concesiones de ciudadanía, elaboración de rituales religiosos y laicos dirigidos a exaltar la continuidad de Nápoles como capital” (G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, pp. 6-7).

<sup>20</sup> M. A. PÉREZ SAMPER: “El Rey ausente”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.): *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*, Alicante 1997, pp. 379-393.

<sup>21</sup> J. GIL PUJOL: “Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias”, en P. FERNÁNDEZ ALBALADEJO (ed.): *Monarquía, Imperio y Pueblos...*, *op. cit.*, pp. 225-257.

<sup>22</sup> B. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, Valladolid 2003, y el libro más reciente donde se analizan

de Valladolid y Madrid iba a incidir en la configuración de una nueva realidad en los reinos. El espacio *ex novo* de la Plaza del Palacio Real de Valladolid<sup>23</sup> sirvió de referente para el despliegue festivo en el escenario napolitano, mientras que la experiencia del Buen Retiro sirvió al marqués del Carpio para continuar con la ampliación de espacios para el teatro en el Palacio de Nápoles. La cultura y el sentido lúdico adquirían una nueva dimensión política y mostraban el poder de la retórica. Los cargos políticos en Madrid o en las embajadas en Roma marcaban un itinerario que podía culminar en el gobierno de Nápoles. El cargo implicaba el ejercicio de *alter ego* del monarca, en una posición, sin duda, de privilegio, que tenía que resultar más persuasiva, cuanto más inestable era la noción de delegación del poder regio.

El duque de Alba (1622-1629), el duque de Alcalá (1629-1631), el conde de Monterrey (1631-1637) y el duque de Medina de las Torres (1637-1644), entre otros<sup>24</sup>, gobernaron el reino en la primera etapa del reinado de Felipe IV. La influencia de Olivares, como anteriormente de Lerma, introdujo sus tentáculos en cargos vitales para la política económica, cultural e internacional o mediterránea de la Monarquía. Olivares intentó, de esta forma, trasladar a Nápoles la política de reputación de la Corona. El ceremonial cortesano y los usos festivos fueron medios eficaces para conseguirlo. En la escenografía virreinal, las ceremonias y las fiestas tenían un lugar destacado por el efectismo visual e impresionable que podían tener sobre las gentes. Además, el necesario mimetismo con la Corona se observaba en la casa del virrey —aunque G. Muto afirma que existía mayor similitud con las casas señoriales—.

La Casa real estaba configurada por numerosos oficios<sup>25</sup>. Por otro lado, G. Muto<sup>26</sup> especificaba los cargos en el caso italiano, según las noticias de J. Raneo.

---

diversos aspectos de la corte de Felipe III, B. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid 2007.

<sup>23</sup> J. URREA: *La Plaza de san Pablo escenario de la corte*, Valladolid 2003.

<sup>24</sup> El Almirante de Castilla, duque de Medina de Rioseco, gobernó de 1644 a 1646, y el duque de Arcos de 1646 a 1648.

<sup>25</sup> *Vide* los nuevos estudios dirigidos por J. MARTÍNEZ MILLÁN sobre la Casa real de Felipe II y Felipe III.

<sup>26</sup> Según J. Raneo, la casa del virrey estaba integrada por, aproximadamente, por 150 personas, sin contar la guardia y el personal militar. *Vide* G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, p. 5. Los datos de Miguel de Castro sobre la casa de Benavente ascienden a 250.



También, un testigo coetáneo, Miguel de Castro, enumeraba la amplia casa del virrey Benavente en 1603. Las fuentes reflejan cifras diversas. G. Muto se inclina a pensar que la casa del virrey de Nápoles estaba integrada por 150 personas aproximadamente –un número más reducido respecto a las Casas reales en Madrid–.

Según las noticias de J. Raneo –que recoge el historiador– entre los oficios de Palacio, se encontraba el mayordomo, el caballerizo y el camarero mayor, el secretario, el aposentador mayor, los oficiales de cámara –mozos de cámara y estrado, gentileshombres de cámara– y guardarropa –guardarropa y ayudante–, el maestro de ceremonias, que se encargaba de todo lo relacionado con el ceremonial, y maestros de sala. Los oficiales de escritorio y los secretarios de guerra, justicia y cifra se encargarían de labores administrativas y había otros oficiales de la recámara, cocina, botillería, despensa y repostería y un maestro de capilla y músicos, además de porteros, lacayos, criados y mozos y demás subalternos<sup>27</sup>. Una estructura similar se observa en la casa del virrey Benavente. Miguel de Castro explica el ceremonial de la vida cotidiana del virrey y da detalles sobre la estructura de la casa. El autor menciona a los mayordomos, Roque de Gabilanes y Juan Velázquez, y al camarero mayor, Gonzalo Romero Velasco. Los condes de Benavente disponían, asimismo, de un maestro de los niños, Diego de Rueda. También Miguel de Castro enumera los oficiales de cámara: dos ayudas de cámara, el repostero de plata, el mozo de retrete y el repostero de estrado, que se ocupaban de acondicionar las estancias por la noche, de la limpieza y de la ropa; dos pajes de cámara, dos gentileshombres, dos ayudas de cámara y el camarero. Además, se contrataban los servicios de un médico, un cirujano y un barbero. Como en otros casos, había un maestro de ceremonias y el conde despachaba los negocios con su mayordomo, su secretario y contador. Las comidas de Palacio –y otras rutinas– estaban sujetas a un estricto protocolo, en este caso, bajo la supervisión del mayordomo y maestresala. También debían estar presentes los gentileshombres, el camarero, el contador, el limosnero, el maestro de los niños y el caballerizo. Cabría pensar que habría otros oficios para la capilla, la despensa y cocina, además de músicos, y pajes, lacayos y criados con diverso cometido.

Otras fuentes anteriores se refieren a 600 personas como familiares de la casa del VI conde de Lemos, que acudió a Roma para cumplir con el Rito de Obediencia, en 1600. Asimismo, J. Raneo explicaba que el duque de Alba:

<sup>27</sup> Citado por G. Muto en su artículo sobre la corte y ciudad de Nápoles.

trajo consigo tan famosa corte, casa, recámara, criados, pajes de hábitos, señores, colgaduras, plata y todos los oficios mayores dobles, como se acostumbraba tener en la casa real<sup>28</sup>.

“De manera que”, concluye, “ningún virrey hasta hoy se ha visto venir a este reino con tanta autoridad y grandeza real”<sup>29</sup>.

C. Suárez de Figueroa se refería a la suntuosidad y a los alardes escénicos de las naves de ceremonias doradas, hermosas y ostentosas que se podían ver en Nápoles. Por boca de Florindo justificaba:

¿Qué mucho, si es del que en el Reino ocupa el más eminente puesto, del que se tiene sobre todo casi absoluta potestad?, Rey, si bien por tiempo limitado, con iguales preeminencias y prerrogativas<sup>30</sup>.

Otras fuentes reflejan el estricto ceremonial: la llegada de los virreyes, el juramento de privilegios ante el arzobispo, las ceremonias en la Capilla Real, los funerales y exequias, las salidas y paseos por la ciudad, las comidas y la vida cotidiana y las prelações de fiestas y cabalgatas o saraos y representaciones musicales o teatrales. Fue cada vez más frecuente, además, dejar constancia documental de los acontecimientos festivos a través de la edición, como han estudiado M. Santoro, E. Sánchez o G. Muto<sup>31</sup>.

Por otro lado, el ocio cortesano ampliaría sus escenarios de la plaza pública y la sala del teatro en el Palacio a los escenarios de *Posillipo* y la ciudad. Aquella corte iría evolucionando en aparato y teatralidad e importaría a escenógrafos, arquitectos e ingenieros y pintores, que colaborarían activamente en la corte de Madrid. Esta iniciativa ya se perfiló en la época del VII conde de Lemos. Gracias a su gestión, G. C. Fontana, arquitecto e ingeniero del reino, viajó a la Península para dirigir diversos proyectos<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> J. RANEO: *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes del reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*, Nápoles 1634, ed. Madrid, 1853, CODON, p. 420.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo...*, *op. cit.*, p. 18. La obra está dedicada al duque de Alba.

<sup>31</sup> G. MUTO: “Capital y Corte...”, *op. cit.*, pp. 3-15; M. SANTORO: *La Seicentina*, Roma 1984 y la reciente publicación de E. SÁNCHEZ GARCÍA sobre la imprenta y la cultura en Nápoles en el siglo XVII.

<sup>32</sup> Como la puesta en escena de la *Gloria de Niquea*, que se organizó para celebrar el cumpleaños de la Reina. La obra es deudora de aquel torneo que organizaron en el reino

La fiesta y el ceremonial inherente al mundo cortesano escondían una realidad más amarga e impregnada de estoicismo. C. Suárez de Figueroa, en su obra dedicada al duque de Alba, se hacía eco del desengaño de la época: “No corresponde a lo de fuera lo de dentro. Engaño es todo... ¡Cuántos, quitada la máscara del ornato, se hallarían indignos de ser vistos!”<sup>33</sup>. Y comparaba la vida con el gran teatro del mundo, en una imagen tópica que repiten otros escritores del momento: “no hacemos todos los días”, dice en boca de Silverio, “más que pasearnos sobre la (e)scena desta máquina, siendo los unos a menudo espectáculo de los otros”<sup>34</sup>. El autor subraya la inestabilidad de la vida: “juzgo, se deba propiamente llamar comedia, cuanto con tantas entradas y salidas de novedad en el mundo pasan” y, como en el teatro,

por instantes mudamos vestidos, haciendo ya este personaje; ya contrahaciendo aquél, hasta que, al fin de la representación, cada uno se pone encima sus primeros vestidos volviendo... al estado en que primero se hallaba. Tierra antes, y tierra después<sup>35</sup>.

El final: la comedia se convertía en tragedia y se recalcaba el poder igualatorio de la muerte, después de tantos esfuerzos por aparentar lo que no éramos o representar el lugar asignado en la sociedad. Las letras “por la virtud superaban las injurias del tiempo”<sup>36</sup> —dotaban de inmortalidad a las obras de los hombres—, pero eran también, refugio para la crítica y la lucidez.

Una realidad que había despuntado en épocas anteriores —desde el Gran Capitán a Pedro de Toledo<sup>37</sup>— va a rediseñarse en los albores del XVII, con un

---

Lemos y el conde de Villamediana, en 1612, para festejar las dobles bodas reales hispano-francesas.

<sup>33</sup> C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Según las palabras de C. Suárez de Figueroa: “es debida a la virtud la inmortalidad de las plumas, firmísimas pirámides contra las injurias del tiempo” (C. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Posillipo...*, *op. cit.*, p. 19).

<sup>37</sup> Sobre diversos aspectos culturales ligados al Gran Capitán, primer virrey de Nápoles, y a Pedro de Toledo, virrey a mediados del XVI, *vide* las obras de C. J. HERNANDO: *Las letras del héroe. El Gran Capitán y la cultura del Renacimiento*, separata de la Real Academia de Córdoba-Instituto Universitario de Historia de Simancas, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 217-256.

nuevo impulso del noble-cortesano y mecenas. Los Lemos poseían una importante biblioteca y una relevante pinacoteca; también, se conoce la actividad coleccionista del conde de Benavente y de la casa de Osuna. El noble<sup>38</sup> emulaba a la Corona e infundía significado social, económico, político y estético al hecho de coleccionar.

Felipe III<sup>39</sup> fue un buen coleccionista de arte y Lerma<sup>40</sup> utilizó los resortes culturales para crear la imagen de poder, pero fue Felipe IV el paradigma y modelo de “esteta de real cuna y gentileza”, en palabras de J. H. Elliott. Esta práctica tuvo que influir en la elite nobiliaria española e italiana. De hecho, en Nápoles, son famosas las colecciones de nobles, como los Maddaloni o Spinelli<sup>41</sup>, y de otros grupos medios cercanos al poder<sup>42</sup>. El duque de Alcalá fue un activo promotor de la cultura y coleccionista de arte y gran bibliófilo, que influiría en la imagen de una corte literaria refinada, en la que se consolidó la estética barroca en pintura, arte escénico y literatura. También se interesó por el arte y las letras el conde de Monterrey y el duque Medina de las Torres, y continuaron las tensiones políticas en los relevos de cargos y nombramientos.

La ambición del conde duque de Olivares favoreció el ascenso de Manuel de Zúñiga, conde de Monterrey, cuñado del valido, y del duque de Medina de las Torres, su yerno, que estrechó lazos familiares con los Stigliano, una de las familias más prestigiosas de Nápoles. Anteriormente, el duque de Alba, después de su experiencia napolitana, había sido promocionado para el cargo de mayor-domo mayor, aunque no estaba en buenas relaciones con Olivares, y dificultó la continuidad del duque de Alcalá en el gobierno. Esta circunstancia y los intereses del conde-duque favorecieron al conde de Monterrey.

<sup>38</sup> A pesar de algunos guiños al individualismo, como señalaba, recientemente, A. Carrasco. *Vide* A. CARRASCO: “La construcción problemática del yo nobiliario en el siglo XVII”, en B. GARCÍA GARCÍA y M. L. LOBATO (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de oro*, Madrid, 2007, pp. 21-45.

<sup>39</sup> Sobre los gustos de Felipe III han trabajado M. MORÁN TURINA y J. PÉREZ PORTÚS, entre otros.

<sup>40</sup> Sobre Lerma, *vide* la tesis de S. SCHROTH.

<sup>41</sup> Ver el inventario de G. LABROT sobre los coleccionistas napolitanos.

<sup>42</sup> Algunos coleccionistas de los grupos medios del *entourage* del virrey poseían retratos de los virreyes y su familia.

Estos años fueron duros por la carestía y la presión fiscal ante el inicio de la guerra de los Treinta Años. La inestabilidad económica no impidió, sin embargo, la ostentación. El duque de Alba colgó en Palacio los paños de seda y oro que habían pertenecido a su abuelo, virrey de Nápoles, y llegaba a la ciudad con una casa, “como se acostumbraba tener en la Casa Real”. En su séquito había españoles, como el marqués de Mancera, regente de la Vicaría, o el conde de Ayala, capitán de la guardia, y trabó amistad con nobles italianos, como el príncipe de Ascoli, maestro de campo del ejército. También, recibió a nobles españoles, como Francisco de Castro, VIII conde de Lemos. Por otra parte, las reformas de Lemos no cambiaron la estructura financiera del reino y se volvió a establecer la reunión de una junta diaria para estos temas. Otras materias, como la reforma naval o los proyectos de saneamiento y conducción de agua se debatieron en otras juntas. Sin embargo, no se pudo evitar la quiebra de bancos públicos, la corrupción administrativa y la falta de fondos. Una nueva gabela sobre el vino se destinó a amortiguar la deuda de los bancos y a reactivar el comercio, pero las malas cosechas y las peticiones de la Corona frenaron el desarrollo. El duque de Alba envió efectivos y dinero a Milán y Génova y a otros frentes abiertos hostiles a la Corona, como Flandes o los turcos. El conde de Benavente había reformado la milicia, pero la intención del duque de mantener una leva de 20.000 hombres de infantería parecía excesiva. Por otro lado, Lemos había trabajado con Carlo Tapia en la reforma legal sin resultados definitivos. Todo ello muestra los escollos de problemas endémicos.

La intervención en el urbanismo fue otra de las singularidades del gobierno virreinal. El duque de Alba edificó una construcción defensiva –denominada castillejo o castillo de San Genaro para la vigilancia del muelle y galeras– e hizo construir el faro del puerto –que desapareció en el siglo XX–, abrió la puerta que lleva su nombre y creó un espacio de recreo en *Posillipo* para carruajes y carrozas, que comunicaba el Palacio con la zona de recreo estival. Asimismo, continuó la labor de la conducción de aguas, ya diseñada por el VII conde de Lemos, y colocó una fuente delante de Palacio. En la residencia real hubo reformas en diversas estancias y se encargaron nuevas pinturas de historia y del linaje, aunque, en la fachada, los escudos de Lemos y Benavente custodiaban las armas reales de la casa de Austria como recuerdo indeleble de los primeros promotores del edificio. En 1629, el noble abandonaba Nápoles para acompañar a María de Hungría en su viaje a Viena –para casarse con el hijo del emperador y Rey de Hungría–. En Nápoles, se organizaron importantes festejos en

honor a la infanta. En el gobierno le sucedió el duque de Alcalá, con el que tuvo diferencias.

Después de las defecciones nobiliarias frente a la política del conde de Olivares en el ocaso del siglo XVI, se observó, en los albores del siglo siguiente, un cambio de actitud hacia la elite nobiliaria. El VI conde de Lemos estrechó nuevos lazos con la nobleza a través de ceremonias, pero no pudo evitar las facciones. También, el conde de Benavente favoreció los intereses de ciertas familias, aunque en contra de los Lemos. Lo mismo ocurrió con Osuna. Durante el gobierno del duque de Alba, el príncipe de la Roccella, el de Avellino y el de Bisignano recibieron la distinción del Toisón de Oro, pero no fue garantía de fidelidad. El príncipe de Bisignano, casado con Julia Orsini, se enfrentó a la política local por contravenir sus derechos sobre la conducción de agua. El monopolio del agua que provenía de santa Ágata, como otros privilegios que mantenía la nobleza en el ámbito municipal, causaron enfrentamientos internos con los grupos medios y con el poder virreinal. Aún así, la Monarquía debía conservar el favor de las elites, claves en el control del Parlamento y el voto del donativo. Tiberio Carafa, príncipe de Bisignano, envió sus quejas a la corte de Madrid, como se había hecho en otras ocasiones. Los nobles napolitanos aprovecharían la coyuntura de las luchas de poder en la corte para perpetuar sus privilegios. La distinción del Toisón inclinó a ambos a la reconciliación.

En otro orden de cosas, la fiesta reflejaba la imagen del poder y el ceremonial servía para dar a conocer los conflictos entre los nobles. Diego Duque de Estrada se refería a los festejos en honor de la infanta María.

Fue recibida –afirma– con admirable aplauso y grandeza, (y) cortesía de sus Príncipes y títulos, Princesas y damas; con... maquinaria de artillería, salvas de infantería, repiques de campanas, invenciones, fiestas y máscaras <sup>43</sup>.

La rivalidad entre el duque de Alba, que acompañaba a la hermana de Felipe III, y el duque de Alcalá se dejó sentir en “algunas controversias sobre la presidencia” <sup>44</sup>.

A su vez, los intelectuales y artistas napolitanos eran requeridos en otros territorios. En la ceremonia regia en tierras del Imperio participaron las hermanas de Giovanni Battista Basile, Margarita Basile y Adriana, y su sobrina Leonor.

<sup>43</sup> Escribe en 1631, ya durante el gobierno del duque de Alcalá, en D. DUQUE DE ESTRADA: *Memorias*, ed. de J. M. de Cossío, Junta de Andalucía, Sevilla 2006, p. 353.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

El escritor napolitano fue Académico Ocioso, estuvo al servicio de varios nobles, se movió en los círculos cortesanos y utilizó en sus obras literarias el dialecto como forma de expresión. Margarita, Adriana y Leonor deleitaron a los presentes con varias piezas de música. Tocarón el arpa y acompañaron el instrumento con voces, “cuyos pasajes”, leemos en las *Memorias* de Diego Duque de Estrada, “trinos suspendidos y dulzura exceden los cromáticos redobles y melodía de los más suaves jilgueros, ruiseñores y parleras calandrias”<sup>45</sup>.

Otras fiestas se celebraron en Nápoles por el nacimiento del príncipe real en 1629 y por el acuerdo matrimonial entre una hija del duque de Alcalá y el príncipe de Paterno. En 1630, se celebró el carnaval con una comedia española representada en Palacio. Las cortes nobiliarias y las salas del nuevo Palacio albergaban, desde principios de siglo, a numerosos escritores, poetas, músicos y artistas, que ofrecían sus servicios a las elites. En 1631, una comedia fue representada en la casa del príncipe de Bisignano y se volvió a repetir ante el virrey días después<sup>46</sup>. Esta incipiente actividad cultural promovida por el duque de Alcalá no tuvo continuidad por su rápida sustitución. Era un hombre culto, gran coleccionista, un apasionado de las antigüedades y un amante de los libros, gran conocedor de disciplinas como la historia, las humanidades y la lengua latina.

La situación del reino continuaba adoleciendo de problemas estructurales, como las irregularidades ministeriales, la amenaza de los forajidos y la escasez de recursos ante la amenaza de los turcos y la guerra de Lombardía. El duque de Alcalá intentó paliar los efectos de la venalidad de cargos y la carestía, pero hubo oposición por parte de los grupos medios, que se resistían a una intervención directa en las instituciones de justicia. Mientras, el duque de Alba le acusaba de no haber recibido correctamente a la futura Reina de Hungría, y el conde-duque de Olivares aprovechó la coyuntura para ordenar su regreso. La sustitución por el conde de Monterrey tenía implicaciones políticas, ya que el noble estaba casado con una hermana del conde-duque. Para la historiografía, las quejas contra Alcalá parecen tener escaso fundamento.

No cambiaron las circunstancias con el conde de Monterrey, que se encontró con las mismas complicaciones en el terreno financiero y con las mismas necesidades acuciantes de la Monarquía. Las primeras medidas se encaminaron a recobrar la vitalidad de la hacienda regia, pero a costa del Real Patrimonio. Se

<sup>45</sup> D. DUQUE DE ESTRADA: *Memorias...*, *op. cit.*, p. 359.

<sup>46</sup> C. DE FREDE: *I viceré spagnoli di Napoli, 1503-1707*, Milán 1996, p. 37.

mantuvo la vigilancia en la justicia y se limitaron las licencias de armas para evitar la delincuencia. El abastecimiento de grano a la ciudad siguió siendo un asunto crucial para evitar las revueltas populares. Además, se tomaron algunas medidas para impedir el contrabando. Se dio un nuevo impulso a la reforma naval —había 16 galeras en uso— y se mejoraron los pertrechos militares —madera para navíos y fundición de artillería—. Asimismo, se reforzó el tercio de Nápoles, que entonces se componía de 26 compañías. Se hicieron nuevas levas para acudir a la guerra en Europa y se enviaron dinero y efectivos al duque de Feria, gobernador de Milán, a Flandes y Alemania, con gran coste económico para el reino. En muchos casos, la alta nobleza napolitana participó al mando de las compañías, entre ellos, el príncipe de San Severo, el príncipe de Ascoli, el conde de Montesarchio y el marqués de Torrecuso, y otros, como Tomás de Ávalos, Diomede Carafa o Tiberio Brancaccio. Se tomaron otras disposiciones para fortificar el reino de Nápoles —en Gaeta, Barleta, Taranto y los presidios de Toscana, Orbitelo y Puerto Hércules— para contener la amenaza francesa, continuaron las ayudas para la defensa de Lombardía y se establecieron alianzas con otros príncipes italianos.

El vínculo matrimonial que estableció Manuel de Zúñiga y Fonseca, duque de Medina de las Torres, con el conde-duque de Olivares le permitió, en gran medida, el acceso al gobierno de Nápoles en 1637. Cuando murió su primera mujer e hija del conde-duque, se estableció la alianza matrimonial con la casa de Stigliano. A pesar de los lazos de parentesco, el conde tuvo numerosos problemas para afrontar la ofensiva de Francia en el reino y aplacar la disidencia de algunos nobles napolitanos que, como el príncipe de Sanza, podían liderar una conspiración y mostraban actitudes filo-francesas. También, como ya ocurriera a fines del XVI, los disturbios populares se incentivaron en los centros rurales ante las prédicas de algunos que proclamaban el fin del mundo. Una situación, por tanto, convulsa, que se agudizaría con la crisis de la Monarquía en Portugal y Cataluña y las quejas ante el creciente fiscalismo.

La caída en desgracia del conde-duque de Olivares traería cambios en la corte de Madrid y Nápoles. El nuevo favorito del monarca, Luis de Haro, intentaría mantener el control de los cargos en Italia. El nombramiento de Juan Enríquez, Almirante de Castilla, como virrey de Nápoles, era un medio para alejar de la corte al noble. Le sucederían otros, como el duque de Arcos, Juan de Austria y el conde de Oñate, en una difícil coyuntura. La crisis económica y la carestía reflejaban un clima en el interior del reino, que sería caldo de cultivo de



la rebelión de Masaniello. Fue un momento especialmente delicado que supo dirigir sin vacilar el VIII conde de Oñate (1648-1653). El noble tuvo que hacer frente a la restitución de la autoridad monárquica después de la crisis. En este periodo, la cultura se utilizó con fines políticos y se apeló al apoyo, no sólo de la nobleza, sino de los grupos medios que habían emergido en la revuelta con los que había que contar para mantener el equilibrio interno. En época de dificultades, no disminuyó la actividad cultural; al contrario. Más tarde tendremos la ocasión de perfilar la política cultural de Oñate, según las últimas investigaciones<sup>47</sup>. Este sería el momento cumbre de despliegue de una política que tendía a reformar el vínculo entre la Corona y los grupos sociales del reino a través de la cultura. Las grandes fiestas barrocas y la escenografía teatral, también la ópera, serían instrumentos eficaces para consolidar la imagen del poder cuestionada por los sucesos de 1647 y restaurar el orden vigente.

En los años siguientes que jalonan el reinado de Felipe IV, el conde de Castrillo (1653-1659), el conde de Peñaranda (1658-1664) y el cardenal Pascual de Aragón (1664-1666)<sup>48</sup> fueron los encargados de llevar las riendas del gobierno. Se recuerdan, entre otras, las fiestas<sup>49</sup> que celebró el conde de Castrillo en Nápoles, en 1658, para festejar el nacimiento del nuevo vástago, con una escenografía en la plaza del Palacio, que habría continuado la tradición escénica de la corte napolitana con un gran toldo que cubría la plaza y la participación de un gran concurso de nobles, ante la mirada del pueblo/espectador. Estas iniciativas culminaban los ensayos de la época precedente –la revuelta de Masaniello y las reformas de Oñate marcarían un antes y un después en las relaciones Madrid/Nápoles, según la opinión de G. Galasso y L. Ribot– para ofrecer una perspectiva cultural ligada a la actividad política. Las fiestas y ceremonias se intensificarían en épocas de mayores dificultades para la Corona. Los cambios en el valimiento recorrerían los sinuosos contornos de la carrera cortesana e involucrarían a numerosos clanes nobiliarios napolitanos e hispánicos al servicio de

<sup>47</sup> Vide A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles (1648-1653)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid, 2002.

<sup>48</sup> Ver el libro reciente de D. CARRÍO-INVERNIZZI.

<sup>49</sup> Vide referencias en mi artículo I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “La fiesta en la *Italia spagnola*”, en J. DÍAZ BORQUE (coord.): *Teatro del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Sevilla 2003, pp. 38-53.

Felipe IV; unos cambios de mayor trascendencia ante la caída de validos o la inauguración de reinados.

Con Carlos II hubo un redimensionamiento del papel político de la nobleza y del fenómeno del valimiento, y se vivieron momentos de intensa incertidumbre por el destino de la Monarquía ante la falta de un heredero que, a la postre, hundiría a España en una guerra de graves consecuencias para la Corona y sus reinos. Nithard y Valenzuela no tuvieron “gran talla personal”, al decir de L. Ribot, y provocaron la oposición de la alta nobleza, que reaccionaría frente a las figuras de la nobleza menor, que representaba Valenzuela. La elite nobiliaria alcanzaría protagonismo a fines de siglo y lograría destacar en los cargos más importantes del gobierno, en un periodo de reformismo, que impulsarían Juan de Austria, Oropesa y Medinaceli.

En general, las últimas décadas del siglo ha sido un periodo ensombrecido por gran parte de la historiografía, aunque nuevos estudios, como los de L. Ribot<sup>50</sup>, nos revelan otros matices, como la recuperación económica, a partir de los años 80, o el florecimiento cultural de aquellos años. En sus estudios concretos sobre la revuelta de Messina y otros más generales sobre la presencia de España en Italia durante el reinado de Carlos II, el autor subraya la importancia de los efectivos militares en Nápoles y Sicilia, y analiza, deshaciendo tópicos, la situación de la Monarquía y sus territorios en el declinar del siglo. Sin embargo, y a pesar de los aspectos positivos que se pueden resaltar –la gestión positiva y correcta de la hacienda, la introducción de las novedades científicas y el desarrollo de la propaganda política, entre otros y según L. Ribot–, no cabe duda que, “en tiempos de Carlos II, la Monarquía hispánica tuvo un papel menos brillante”<sup>51</sup>. Francia intentaría atraerse a los príncipes italianos –consiguió la alianza con Saboya– y aumentar su presencia en enclaves territoriales. La flota francesa amenazaba las costas napolitanas en los años 30 y los virreyes se veían en la necesidad de reformar la milicia y los presidios. También, Francia se vio involucrada en las revueltas de 1647 y 1648, aunque no apoyaron abiertamente al duque de Guisa, y tuvieron otra oportunidad, explica L. Ribot, en los años 70, con la revuelta de Messina, aunque también fracasaron.

<sup>50</sup> L. RIBOT: “La presencia de la Monarquía de los Austrias en Italia a finales del siglo XVII”, en J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BELENGUER (coords.): *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pp. 975-995.

<sup>51</sup> L. RIBOT: “La presencia de la Monarquía de los Austrias...”, *op. cit.*, p. 978.

Por tanto, la ocupación francesa de diversos territorios en Italia –como Casale–, la alianza con otros príncipes –Saboya y Mantua– y la ayuda militar a sus aliados –como la fortificación de Guastalla–, y la amenaza ofensiva sobre las costas, a lo largo del siglo, puso en peligro la hegemonía hispánica en Italia. Milán era uno de los territorios claves para la Corona, como puerta de Italia, y la presencia francesa en Casale suponía cortar las comunicaciones con Europa. Francia atacaría, poco tiempo después, Génova, aliada tradicional de España. Otra amenaza para Milán fue la fortificación de Guastalla que realizaría el duque de Mantua con ayuda francesa. A pesar de las dificultades, la Monarquía hispánica conservó, por el momento, los territorios italianos, y tuvo una notable mejoría en la década de los 90, que coincidieron con nuevas medidas culturales emprendidas por virreyes, como el marqués del Carpio o el duque de Medinaceli. En el terreno político, las alianzas de Saboya y Mantua con Francia se rompieron, y se alivió la presión sobre Milán con la destrucción de la fortificación de Guastalla. Casale también caería en manos españolas, al igual que otras fortificaciones estratégicas francesas en territorio italiano. Sin embargo, la nueva alianza del duque de Saboya con Francia volvió a poner en peligro el Milanesado. La paz se firmaría en 1696, y se concertaría el *statu quo*. Las consecuencias fueron, según el análisis de L. Ribot, la retirada de Francia del suelo italiano, la conservación de los territorios en la órbita hispánica y la renovación de las alianzas españolas con los príncipes italianos.

En este periodo, se encargaron del gobierno de Nápoles Pedro Antonio de Aragón<sup>52</sup> (1666-1672) y el marqués de Villafranca (1671), el marqués de Astorga (1672-1675), el marqués de los Vélez (1675-1683), el marqués del Carpio (1683-1687), el conde de Santiesteban (1688-1696), el duque de Medinaceli (1696-1702) y el marqués de Villena (1702-1707). Las reformas económicas y el nuevo impulso cultural y científico emprendido por el marqués del Carpio encontraron continuidad en la política del conde de Santiesteban y del duque de Medinaceli.

Los últimos años de la centuria en Nápoles son apasionantes por la coyuntura interna –rebelión del príncipe de Macchia– y por el peligro de la pérdida del reino ante la guerra en Europa y la sucesión del trono español, después de la muerte de Carlos II, que pondría en graves dificultades al último virrey español,

<sup>52</sup> Vide la reciente publicación de D. CARRÍO-INVERNIZZI: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2008.

el marqués de Villena. La intensa actividad del teatro, la música, las academias y los artistas de la corte nos hablan de una intencionalidad por parte de la Corona para mantener los lazos de fidelidad y mantener el consenso. Proliferaron los círculos intelectuales, las fiestas, ceremonias y cortejos ciudadanos y las celebraciones por cualquier motivo relacionado con la familia real, en un esfuerzo final por arraigar en la mente de los napolitanos una imagen de la realeza, ya en decadencia.

La evolución política a lo largo de un siglo y las manifestaciones artísticas, culturales y el ceremonial de las que se valió el poder para transmitir un mensaje cifrado al cuerpo social, que sería recibido de distinta forma por las elites y el resto de la sociedad, nos revelan toda la complejidad de un mundo que continúa en tensión y reordenamiento.

En el marco teórico del mundo cortesano <sup>53</sup>, la cultura ha sido un terreno casi exclusivo de historiadores de la literatura e historiadores del arte, que han sentido mayor interés por la crítica literaria o las formas plásticas, que por las relaciones entre gobierno y cultura. Si utilizamos el término de J. Gil Pujol de *cultura cortesana provincial*, el universo cultural adquiere otro cariz y se abren nuevas posibilidades de estudio. De hecho, la relación entre el *alter ego* del monarca y las elites y la cultura es un tema poco conocido. No obstante, proliferan las obras sobre la edición y la imprenta en la Nápoles del XVII <sup>54</sup> o sobre el arte, desde Caravaggio hasta las postrimerías del siglo con Luca Giordano <sup>55</sup>, y el teatro cortesano y la ópera, de G. C. Fontana a Balbi y de G. B. Trabacci a

<sup>53</sup> Ver el estudio de C. J. HERNANDO: “Repensar el poder. Estado, Corte y Monarquía católica en la historiografía italiana”, en R. GARCÍA CÁRCCEL (dir.): *Diez años de historiografía modernista, Manuscrits. Monografías* 3 (1997), Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 103-139 y P. VÁZQUEZ GESTAL: *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2005.

<sup>54</sup> Como el estudio de M. Santoro y el más reciente de E. Sánchez García. M. SANTORO (ed.): *La Seicentina...*, *op. cit.*, y E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia 2007.

<sup>55</sup> Sobre el arte del Seicientos, de Caravaggio a Luca Giordano, la bibliografía es extensa. Destacan autores como R. CAUSA, G. ANDRISANI o N. SPINOSA y autores menos recientes, como U. PROTA-GIURLEO y S. ORTOLANI. Y habría que incluir a los especialistas en Caravaggio, Battistello, Corenzio, Stanzione, Mattia Pretti, Solimena, Ribera o Luca Giordano, por citar algunos de los artistas más célebres que trabajaron en la corte de Nápoles.

Scarlatti<sup>56</sup>. Tampoco son desdeñables las aportaciones sobre el ambiente literario, de G. B. Marino o G. B. Basile a G. Vico<sup>57</sup>, o sobre los avances científicos y filosóficos<sup>58</sup>. Finalmente, existe una amplia bibliografía sobre la transformación urbana, con estudios clásicos, como los de F. Strazzulo<sup>59</sup> o C. de Seta<sup>60</sup>. El resultado es un mosaico que refleja muchos de los cambios y evolución del teatro y música barrocas, de la literatura y el arte del Seiscientos, en muchos casos al amparo de los gobernantes y las elites napolitanas.

La nueva historia cultural ha arrojado nueva luz sobre antiguos objetos de estudio. Las aportaciones de C. J. Hernando<sup>61</sup>, A. Quondam<sup>62</sup>, J. I. Martínez del Barrio<sup>63</sup> y A. Minguito<sup>64</sup> son importantes desde este punto de vista y dan pistas sobre una posible aproximación a la política cultural de los virreyes. Más

<sup>56</sup> También, la bibliografía sobre el teatro y la música del Seiscientos napolitano es extensa, desde L. BIANCONI a P. FABRIS, V. VIVIANI, F. DE FILIPPIS, F. MANCINI o U. PROTAGIURLEO, entre otros.

<sup>57</sup> Desde TIRABOSCHI a E. MALATO.

<sup>58</sup> Como los estudios sobre Galileo o G. Bruno.

<sup>59</sup> F. STRAZZULO: *Edilizia e urbanistica*, Nápoles 1969, entre otras obras.

<sup>60</sup> C. DE SETA: *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Bari 1973; C. de SETA: *La ciudad y las murallas*, Madrid 1991 [ed. española], y C. de SETA: *Le città nella storia d'Italia*, Nápoles 1986.

<sup>61</sup> C. J. HERNANDO ha publicado numerosos artículos sobre diversos aspectos de la relación entre poder y cultura en la Nápoles del XVI y la política cultural del virrey Pedro de Toledo, pero también ha realizado estudios sobre la corte y los virreyes en el XVII. *Vide* C. J. HERNANDO: "Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón (1666-1672)", en L. DE ROSA y L. M. ENCISO (eds.): *Spagna e mezzogiorno d'Italia nella età della transizione. Classi sociali e fermenti culturali (1650-1760)*, Nápoles 1997, II, pp. 357-416, entre otros.

<sup>62</sup> A. QUONDAM: "La politica culturale del conte di Lemos", en A. QUONDAM: *La parola nel labirinto*, Roma 1975, pp. 247-269.

<sup>63</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1991.

<sup>64</sup> A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara...*, *op. cit.* Y algunas de sus conclusiones en A. MINGUITO: "La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles, 1648-1653", en J. ALCALÁ-ZAMORA y E. BELENGUER (coords.): *Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pp. 957-974. Y mi tesis doctoral y las referencias bibliográficas sobre el conde de Lemos.

complejo es definir, si existieron, diferentes modelos culturales y cuáles fueron sus rasgos. Una prepuesta metodológica resultaría del análisis de diversos aspectos: a) el gusto y semblanza del virrey; b) su entorno, en el que se incluían artistas y escritores locales; también, nobleza y grupos medios; c) aspectos culturales y de propaganda —entre ellos, las fiestas, el teatro, la música y la edición—; d) el marco institucional, en el que destacarían las Academias y la Universidad y, por último, e) el espacio urbano.

L. M. Enciso ha sido pionero a la hora de contrastar dos figuras relevantes como el VII conde de Lemos y el VIII conde de Oñate, que gobernaron Nápoles en fechas claves, especialmente conflictivas las de Oñate. Para L. M. Enciso, durante la época de Felipe III, el VII conde de Lemos encarnaría el modelo del intelectual que buscaba la colaboración de artistas y dramaturgos y fomentaba las Artes y las Letras con una intuición y gustos personales. A su vez, el conde de Oñate sería, en tiempos de Felipe IV, modelo del político, que intervendría en el panorama cultural napolitano para restituir la imagen de la Corona, después de la revuelta de Masaniello y la proclamación de la República Napolitana. La inclinación hacia las artes por parte de Oñate tendría un sentido, por tanto, distinto. Los dos modelos, el del intelectual y el político, marcarían dos épocas diferentes de gobierno, con su problemática particular, pero también representarían diferentes formas de enfrentarse a la articulación del poder y las facciones, de entender la relación entre política/cultura y de utilizar la expresión cultural con diversos fines e inspirados por diferentes ideas y objetivos.

Un tercer modelo, todavía en la época de Felipe III, estaría vinculado a la figura controvertida del III duque de Osuna, que estudió J. I. Martínez del Barrio. Según las conclusiones del autor, que corrobora G. de Miranda en *Una quiete operosa*<sup>65</sup>, Pedro Girón utilizaría el teatro y la fiesta, las artes y la literatura como vehículo de propaganda y ejercería un mayor control sobre escritores y poetas, pintores y arquitectos, además de tener un espíritu de acción y prefigurarse como el modelo de soldado.

Otras conclusiones podrían sacarse de estudios recientes sobre el mecenazgo y coleccionismo del marqués del Carpio y del conde de Santiesteban, virreyes durante el reinado de Carlos II. Como intuye L. de Frutos, el marqués del Carpio trasladaría a Nápoles el modelo de la magnificencia barroca que se desarrollaba, por entonces, en las demás cortes europeas.

<sup>65</sup> G. DE MIRANDA: *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napolitana degli Oziosi*, Nápoles 2000.

Si, desde el ámbito de la historia, se han publicado estudios sobre la política cultural del VII conde de Lemos –A. Quondam, I. Enciso y L.M. Enciso–, el III duque de Osuna –J. I. Martínez del Barrio– o el virrey Pedro de Aragón –C. J. Hernando–, desde la Historia del Arte se han investigado diversas facetas del coleccionismo en Nápoles, con trabajos ya conocidos de F. Checa<sup>66</sup> o J. Marías<sup>67</sup> y otros noveles, como los de L. de Frutos<sup>68</sup> sobre el marqués del Carpio o de M. S. Cerezo San Gil<sup>69</sup> sobre el conde de Santiesteban, que revelan una inclinación común de las elites de gobierno por adquirir obras de arte y reunir una importante biblioteca con nuevos repertorios italianos. También fueron importantes coleccionistas, entre otros, el duque de Alcalá, como estudiaron en su día en un artículo pionero J. Brown y J. H. Elliott<sup>70</sup>; el conde de Monterrey, que investigó A. Pérez Sánchez<sup>71</sup>, y el conde de Benavente, según las apreciaciones de M. Simal<sup>72</sup>. Por último, J. L. Colomer<sup>73</sup> ha impulsado nuevos estudios sobre importantes mecenas y coleccionistas con proyección en la Italia de la Edad moderna.

<sup>66</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey: el marqués del Carpio entre Venecia, Roma y Nápoles”, en F. CANTÙ (ed.): *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, Roma 2008, pp. 445-463.

<sup>67</sup> F. MARÍAS: “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía en el siglo XVII*, Madrid 2003, pp. 209-219.

<sup>68</sup> L. DE FRUTOS: *El VII marqués del Carpio (1629-1687): mecenas y coleccionista de las artes*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2006.

<sup>69</sup> M. S. CEREZO SAN GIL: *La colección artística de los IX condes de Santiesteban del Puerto: coleccionismo de cuna napolitana en casas nobles españolas a finales del XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid 2005.

<sup>70</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá: his collection and its evolution”, *Art Bulletin* LXIX, 2 (1987), pp. 68-255.

<sup>71</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* III/174 (Madrid 1977).

<sup>72</sup> M. SIMAL LÓPEZ: “Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades”, *Reales Sitios* n° 164 (abril-junio 2005), pp. 31-50.

<sup>73</sup> J. L. COLOMER (ed): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op cit*. Y la próxima publicación sobre mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles del XVII. Otros estudios, como los de David CUETO, se centran en el ámbito boloñés.

Todos estos autores sólo suponen un pequeño avance en la evolución que han seguido los estudios de la Italia española desde que, en la década de los setenta y ochenta, empezaran a calar las voces más críticas, que pretendían derribar antiguas barreras ideológicas y profundizar en la realidad napolitana de la Edad moderna, sin perjuicios anteriores y abriendo un mar de posibilidades a la investigación.

La dimensión cultural de la política de los virreyes aún arrastra algunas dificultades para aplicar un nuevo enfoque y esclarecer las relaciones de las fuerzas intelectuales, artísticas y culturales del reino en relación con la Monarquía y los virreyes. El tiempo no jugaba a favor de la Corona hispánica, pero todavía en el siglo XVII permitió un nuevo impulso del interés de las elites hacia los recursos culturales, como medio de creación de una imagen personal e institucional. G. Muto afirmaba, en su citado artículo, que las tempranas pinturas del Palacio Real de Nápoles, que narraban los Fastos del Gran Capitán, de Alfonso V el Magnánimo o de las Guerras de Flandes y Alemania servían como:

invitación explícita a los grupos dirigentes napolitanos a reconocerse en la identidad política común que une el reino de Nápoles con el centro del sistema imperial <sup>74</sup>.

La cultura y el espacio de corte adquirieron, como se pone de relieve, una centralidad como objeto de estudio que no había prevalecido hasta fechas recientes y sugieren otros ámbitos de investigación histórica.

## II. *LOS VIRREYES DE NÁPOLES EN EL XVII:*

*SUS AFICIONES LITERARIAS Y ARTÍSTICAS, SU GUSTO,*

*SUS COLECCIONES DE ARTE Y BIBLIOTECAS. NUEVOS ESTUDIOS*

Una nota común de los virreyes españoles que ejercieron el poder en Nápoles a lo largo del XVII fue la creciente afición por el coleccionismo y el mecenazgo. En su día analizábamos, además, algunos aspectos de la vinculación de la lucha política entre Madrid y Nápoles. La época de Felipe III está caracterizada

<sup>74</sup> G. MUTO: "Capital y Corte...", *op. cit.*, p. 9. También, aporta valiosa información al respecto J. LL. PALOS PEÑARROYA: "Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo Palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)", *Cuadernos de Historia Moderna* 30 (2005), pp. 125-150.



por la pugna interna del clan Sandoval y el relevo de poder de los Guzmán y Zúñiga. Los virreyes de esta primera etapa, como los Lemos, Benavente, Osuna, el cardenal Borja y el cardenal Zapata representan el comienzo de la eclosión barroca en cuanto a la utilización de la retórica, la imagen y la cultura en general como medio de propaganda y consolidación del poder monárquico entre la población local, aunque las diferencias de actitud ante los hechos culturales son notables.

Las últimas revisiones sobre el tema del coleccionismo nobiliario, además de los estudios clásicos de M. Morán Turina y F. Checa<sup>75</sup>, y otros, hacen hincapié en la dimensión personal y el gusto de los Reyes, nobles o prelados a la hora de adquirir las obras de arte a través de sus agentes. La creación de un discurso y una inquietud intelectual se sumaría a otros rasgos que lo explican. Como apunta A. Urquizar, la colección no sólo se definía por los objetos en sí, sino por “la relación de sus propietarios sostienen con ellos”<sup>76</sup>. Aún así, el autor reconoce que, aunque debería haber una actitud estética o artística, cultural, hacia la colección, también podía haber “modos de coleccionar”.

Sin desconocer que cada caso tiene sus peculiaridades, el coleccionismo se fundamenta en ciertos pilares que le dan sentido: en primer lugar, su función social y familiar, como práctica adecuada a las necesidades del linaje. La adquisición de obras de arte se ponía al servicio del engrandecimiento de la casa, se ensalzaban las hazañas de los antepasados y se construía una memoria histórica favorable, en la que se incluía la noción de prestigio y fama. Como explicó A. Carrasco, la cultura se sumaba a otras acciones y actitudes de la nobleza que trascendían el ámbito doméstico para convertirse en espejo de virtudes y modelo social. En segundo lugar, el coleccionismo y mecenazgo cumplían una función económica. La compra de pinturas y la construcción de Palacios y capillas funerarias eran gastos asociados a la labor de representación y muestra del estatus económico y de ostentación que se exigía al segundo estamento. También,

<sup>75</sup> M. MORÁN TURINA y F. CHECA: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985. Y los estudios clásicos de HASKELL o J. BROWN o RODRÍGUEZ ACOSTA y CANO DE GARDOQUI o la síntesis sugerente de J. M. SERRERA: “La historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna”, en J. M. BERNARDO ARES (ed.): *El Hispanismo angloamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba 2001, pp. 1431-1452.

<sup>76</sup> A. URQUIZAR: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid 2007, p. 20.

los objetos tenían importancia por su valor en el mercado, como signo de potencia económica del linaje. En tercer lugar, cumplía una función política. A través del arte, se daba un sentido político y se construía una imagen del clan que adquiriría mayor relevancia al desempeñar cargos en Europa o América. En esos casos, la actividad de representación de la Monarquía iba unida a un sentido político de la cultura como forma de propaganda que, en muchas ocasiones, servía de vehículo de apropiación de las virtudes de la realeza.

El grado de implicación del titular en la práctica del coleccionismo o en el mecenazgo literario dependían de la particular personalidad de quien lo ejercía, pero comprometía, asimismo, la fama del escritor, poeta o artista que se vinculaba a un determinado patrón o facción. En unos casos, primaban las inquietudes culturales y la verdadera inclinación hacia las artes; en otros, la intencionalidad política o social era mayor y dejaba traslucir un principio de utilidad que prevalecía sobre otras consideraciones. Para A. Urquizar, entre los “modos de coleccionar”, cabe distinguir:

uno habitual y basado en motivaciones sociales y/o familiares y otro, menos común, aunque más interesante, dependiente de una voluntad predominantemente cultural y, a veces, estética<sup>77</sup>.

La actitud, en definitiva, hacia el hecho cultural era diferente, aunque no siempre es fácil encontrar las claves o las fuentes correctas para esclarecer el verdadero sentido del coleccionismo.

Por otro lado, también, hay que tener en cuenta el momento histórico en el que se desarrolla, las creencias sociales imperantes y el valor de la cultura que se otorga en cada momento. La ambición, el orgullo o la vanidad también están presentes en los artistas que se ponen al servicio de un noble o empresa. Los intereses individuales –ascender socialmente en el caso de poetas y pintores; el prestigio social y del linaje en el caso de la alta nobleza– no tienen porqué estar en contradicción con un interés colectivo no ajeno a la proyección de la imagen de grandeza de una Monarquía. Sin embargo, siempre hay lugar para la crítica y la permeabilidad hacia otros cauces de resistencia.

Los especialistas han marcado la evolución en la historia del coleccionismo, que resulta especialmente interesante en el siglo XVII y en el ámbito de Italia por ser centro difusor de las tendencias pictóricas y culturales –musicales y teatrales– en toda Europa. La progresiva fijación de una sede estable de la cortes

<sup>77</sup> A. URQUIZAR: *Coleccionismo y nobleza...*, *op. cit.*, p. 23.

europas influiría en cambios de comportamiento que afectarían a los modos culturales y a la estrecha unión o vinculación entre poder y cultura en la Edad moderna y el Barroco. Más allá de la imposición cultural de unas pautas dictadas desde arriba –tesis de Maravall–, la cultura barroca se desarrolla en sus múltiples aspectos, entre sectores populares y más eruditos, que se interrelacionan e influyen mutuamente.

La emulación a la Corona adquirió, desde el prisma nobiliario, una importancia de primer orden, tanto en la articulación de una casa nobiliaria, como en la configuración de un espacio de corte o en prácticas como el coleccionismo y mecenazgo. A menor escala, los grupos medios fueron adoptando los comportamientos –lenguaje codificado– que les servían de modelo para ascender socialmente. La cultura –dominio de las artes y las letras o habilidades musicales– podían resultar útiles para relacionarse en sociedad. El escenario de las artes era escenario social. Por otra parte, el artista reivindicaba, por mérito, su ascenso social, mientras la nobleza, aún en el caso de tener un sentido estético y aplicar sus conocimientos a sus colecciones o sentir una verdadera inclinación hacia las letras y el arte, no consideraba a los poetas y artistas que protegían como sus iguales. La diferencia social mermaba las aspiraciones de los creadores, en muchos casos.

¿Cuál era la relación entre cultura y nobleza? A. Carrasco ha expuesto su tesis en numerosas ocasiones y, también, lo ha hecho, recientemente, A. Urquizar. Es común afirmar que la cultura en el siglo XVII era signo de distinción social y estaba ligada a la nobleza “como aspiración”<sup>78</sup>. El arte podía crear o era expresión de contenidos ideológicos que situaban a las familias en un contexto determinado. De ahí su importancia. Para la Monarquía, era un medio eficaz de transmisión de valores y podía servir como medio de propaganda. La identidad de la nobleza como estamento remitía a unas prácticas comunes en las que se incluía el coleccionismo y el mecenazgo, especialmente intensos en este siglo. Otros rasgos y distintivos iconográficos que definían el estatus nobiliario eran la ostentación y el lujo, los símbolos del linaje –escudos y heráldica–, el Palacio y los ajuares domésticos, los caballos, carrozas y lacayos –medios de transporte–, los criados y las posesiones rurales y urbanas, las capillas funerarias y patronazgos religiosos y fundaciones, la atención hacia los necesitados –la piedad– y los cargos políticos. Por tanto, la dimensión cultural tenía una importancia vital, que podía coincidir o no con las inquietudes individuales. La cultura servía, en

<sup>78</sup> *Ibidem*.

el caso de la nobleza, y en no pocos aspectos, para conservar los privilegios del grupo social. Una realidad que trascendía las fronteras españolas y era común a toda Europa.

Los valores medievales nobiliarios habían dejado paso a otros valores acordes con la sociedad de su tiempo. La ciudad, la corte y los Palacios se convirtieron en nuevos escenarios sobre los que gravitaba en la cúspide el poder de la Monarquía. La cultura cobró, entonces, protagonismo. En la evolución de los gustos estéticos y coleccionistas, en el siglo XVII, apuntan los expertos, prevaleció el coleccionismo pictórico y la temática variada, frente a otras formas en las que se tenía preferencia por las rarezas de la naturaleza o la pintura religiosa. La armería —como recuerdo del origen medieval y caballeresco de la nobleza—, las bibliotecas y la galería de pinturas —con un mayor número de pinturas de países, naturalezas muertas y retratos— se convirtieron en los objetos más preciados. También, continuó el interés por las antigüedades y la decoración de jardines. Además, los cargos políticos, como las embajadas en Roma o el gobierno de Nápoles, abrían las puertas de forma directa al mercado italiano y ofrecían mayores posibilidades para el consumo suntuario, además de subrayar los aspectos simbólicos como representantes de la Corona. La cultura se asociaba a la virtud y satisfacía las necesidades políticas de las elites.

El coleccionismo y el mecenazgo fueron una práctica común, no sólo en España, sino en Italia —el modelo de las cortes italianas renacentistas tendría gran importancia en la evolución posterior— y Europa. La complejidad cultural y festiva de la época de Felipe III alcanzó su cenit con los adelantos técnicos y el desarrollo estilístico y teatral de tiempos de Felipe IV y Carlos II. Otros miembros de la nobleza y, especialmente, el entorno de los validos, tuvieron acceso a los modelos regios de coleccionismo y, en algún caso, fueron los verdaderos artífices de la política cultural.

La relación con Italia, y especialmente con el reino de Nápoles, pone el acento en: la cultura como instrumento de consenso y propaganda, la interrelación cultural y mutua influencia por el trasvase de poetas y artistas, la eficacia política de las artes y las letras y la relación entre las inquietudes personales y el deber público de los virreyes.

A lo largo del siglo XVII, los nobles que accedían al gobierno del reino mantuvieron una relación más o menos estrecha con los artistas y escritores de Nápoles y crearon un *entourage*, que no sólo se componía de altos dignatarios, elites togadas y financieros, sino de pintores, arquitectos, escritores, ingenieros

y arquitectos y científicos que participaban en las iniciativas y proyectos culturales de la autoridad hispánica. En la mayoría de los casos, como miembros de la alta nobleza, hicieron acopio de importantes pinturas para engrosar y enriquecer sus colecciones pictóricas con un sentido social y político, valor estético o inquietud personal. Si nos ceñimos al ámbito del coleccionismo nobiliario, podemos valorar varios casos con proyección en Italia: el caso de los Lemos y Benavente, en la época de Felipe III; el duque de Alcalá y el conde de Monterrey, en el reinado de Felipe IV, y el marqués del Carpio y el conde de Santiesteban, en las décadas finales de siglo<sup>79</sup>. Casi todos los títulos revelan la vitalidad de las últimas aportaciones historiográficas en materia de cultura y coleccionismo. El objetivo final sería poder relacionar el sentido de sus colecciones privadas con la política cultural llevada a cabo en el reino de Nápoles –aunque nos ceñiremos a analizar el coleccionismo de las casas nobiliarias–.

En España, son clásicos los estudios de M. Morán Turina y F. Checa sobre la historia del coleccionismo. Por otro lado, en la historiografía anglosajona, son importantes los estudios de S. Schroth sobre el coleccionismo del duque de Lerma. Desde la historiografía inglesa, ha habido otras obras de interés, como la de B. Burke y P. Cherry, que analizaron el coleccionismo en España y sacaron a la luz los inventarios de las casas nobiliarias más importantes de la Península: Lemos, Benavente, Osuna, Alba, Alcalá, Monterrey, Medina de las Torres, Peñaranda, Carpio o Santiesteban, entre otros. Todos ellos, desempeñaron labores de gobierno, se involucraron en las luchas faccionales y tuvieron contacto con los más importantes artistas del momento. Su paso por Italia modificó, en gran medida, el coleccionismo familiar, y le dotó de un nuevo sentido acorde con las tendencias más en boga. El modelo de Felipe III y de Lerma se extendió durante las primeras décadas del XVII y Felipe IV marcó una nueva etapa con la decoración del Buen Retiro, en la que no se puede negar la iniciativa del conde-duque de Olivares. El fin de siglo se jalona con la renovación científica y cultural del reinado de Carlos II.

En la época de Felipe III, el VIII conde de Benavente desempeñó el cargo de virrey de Nápoles de 1603 a 1610. M. Simal<sup>80</sup> ha estudiado la trayectoria cultural

<sup>79</sup> Los autores: M. SIMAL (Benavente), I. ENCISO (Lemos), J. BROWN y J. H. ELLIOTT (Alcalá), A. PÉREZ SÁNCHEZ (Monterrey), F. CHECA, F. MARÍAS o L. DE FRUTOS (Carpio) y M. CEREZO (Santiesteban), entre otros.

<sup>80</sup> M. SIMAL: *Los condes duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*, Benavente 2002, y “Don Juan Alfonso Pimentel...”, *op. cit.*, pp. 31-50.

del linaje y ha investigado la faceta coleccionista del noble en relación con su estancia en Italia. Parece que la elección del conde de Benavente<sup>81</sup> estaba asociada a su cercanía y confianza con la Reina Margarita y a los intereses de Lerma de tener en la corte como nueva camarera de la Reina a su hermana Catalina de Zúñiga y Sandoval. Además, el conde de Benavente se había encargado, con anterioridad, del virreinato de Valencia. Era, por tanto, un hombre de gran experiencia en el gobierno y pertenecía a uno de los viejos linajes castellanos con ascendente portugués. Benavente no estuvo ligado a la facción Sandoval. De hecho, no compartía la visión de Lerma en política exterior y alcanzaría mayor protagonismo en el reinado siguiente. Después de su paso por Italia, logró la presidencia del Consejo de Estado y del Consejo de Italia. Finalmente, fue promovido al cargo de mayordomo mayor de la Reina, en 1621, y murió sólo seis meses más tarde. El conde de Benavente sustituía al VI conde de Lemos (1599-1601) y daría el relevo, más tarde, al VII conde de Lemos (1610-1616). Los Lemos también tuvieron una importante carrera política con el ascenso de los Sandoval y fueron importantes mecenas y coleccionistas.

El enfrentamiento medieval por la configuración de los estados y la relación con la Corona caracterizaron la rivalidad Lemos-Benavente<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Traté el tema en un estudio sobre política y cultura en la Nápoles de Felipe III, en una investigación más amplia sobre la casa de Felipe III, que coordinaron J. Martínez Millán y M. A. Visceglia. En este trabajo, hice referencia a la amplia bibliografía sobre el linaje, con las obras de J. Muñoz Miñambres, J. Ledo del Pozo, V. Castañeda, E. A. Enríquez Llorente, J. Almoína Mateos, I. Berdún de Espinosa, F. Fernández de Bethencourt, I. Becerro, B. Vasconcelos, y otros autores que tratan parcialmente la riqueza cultural del linaje y de la provincia de Zamora y Valladolid, como E. García Chico, M. Gómez Moreno, M. Herrero y J. Carro Celada. *Vide* también, el importante estudio citado de M. Simal.

<sup>82</sup> En el siglo XV, la alianza matrimonial entre Juana Osorio –hija del I conde de Lemos y su segunda mujer, María de Bazán– y Luis Pimentel sería el origen de la división de los territorios leoneses y gallegos de los Lemos. También, el enfrentamiento del II conde de Lemos con Fernando el Católico explican la sentencia regia de confiscar Ponferrada y el nombramiento de Juana Osorio como I marquesa de Villafranca. Algunos genealogistas, para legitimar la expansión de la casa de Benavente en Galicia, probablemente, atribuían a los Pimentel orígenes romanos y subrayaban su origen gallego y su vinculación con el apóstol. Sin embargo, los últimos estudios parecen confirmar sus raíces castellanas y portuguesas. El enfrentamiento con la Corona, en el medioevo, tendría consecuencias graves para la configuración de sus estados. De esta confrontación se beneficiaron, inicialmente, los Lemos, aunque, a la postre, la herencia quedaría repartida entre las casas.

En la época moderna, los Benavente apoyarían a la Reina Católica y serían recompensados con el título ducal. También, durante la época de Carlos V, les fue concedida la Grandeza. En el siglo XVI, los condes de Benavente destacaron por sus servicios a la Monarquía y su presencia en Italia. El VI conde viajó a Nápoles con el Emperador y sería virrey de Valencia. Fue un hombre de cultura y gran protector de las artes y las letras. En 1567, la muerte del primogénito cambió el destino de Juan Alfonso Pimentel, VIII conde de Benavente<sup>83</sup>, que heredó la casa y estados. El linaje estableció alianzas matrimoniales con los Luna y los Requesens. El VIII conde de Benavente participó en la jornada de Portugal con 12.000 soldados y en la empresa de Inglaterra y sería nombrado, también, virrey de Valencia. Allí, recibiría la dedicatoria de la *Relación* de Felipe Gauna sobre las dobles bodas reales y entabló *amistad* con Guillén de Castro, que le acompañó a Nápoles. Benavente continuó la tradición familiar y compró, en aquel periodo, importantes pinturas, como la *Virgen de los Desamparados*, patrona de Valencia, y un *Ecce Homo* de Juan de Juanes<sup>84</sup>.

En Nápoles, se rodeó de escritores y eruditos. G.C. Capaccio y Domenico Fontana le ayudarían a escoger piezas de antigüedades que, posteriormente, trasladaría a España para decorar sus residencias de la *Fortaleza* y el *Jardín*, en el que emplazó un extraordinario jardín arqueológico<sup>85</sup>. En cuanto a las luchas faccionales, las relaciones con los Lemos no fueron tampoco especialmente buenas en el siglo XVII. La antigua enemistad se hizo patente en el relevo de poder, en las disposiciones contra algunos criados de Lemos y en la protección hacia linajes napolitanos que se habían mostrado hostiles al gobierno precedente. Por otro lado, la política de reformas se mantuvo a lo largo de las dos décadas del siglo.

Las necesidades económicas —reforma de la hacienda— y militares —reforma de las compañías de infantería— fueron dos prioridades del gobierno de Benavente, que llegó a Nápoles con una casa integrada por más de 250 personas, según

<sup>83</sup> Era hijo de Antonio Alonso Pimentel, VI conde de Benavente, y de Luisa Enríquez Girón, hija del Almirante de Castilla. El VIII conde de Benavente se casó con la heredera de los Luna, en 1570, pero moriría tan sólo cuatro años más tarde. En 1582, se casó con Mencía de Requesens y Zúñiga. Y, en 1598, obtuvo el nombramiento de virrey de Valencia.

<sup>84</sup> Y otras piezas de armería, tal y como refiere M. Simal. Según la autora, las copias de la *Virgen de los Desamparados* y del *Ecce Homo* se conservan en el Hospital de la Piedad de Benavente, en M. SIMAL LÓPEZ: “Don Juan Alfonso Pimentel...”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>85</sup> Que ha estudiado M. Simal.

las fuentes. La mejora en las construcciones defensivas del reino —como los fuertes de Puerto Longón y la isla de Elba—, el nuevo puerto y el Palacio Real fueron los espacios urbanísticos en los que intervino. También, abrió un espacio de recreo, un paseo arbolado con diversas fuentes, desde *Poggioreale* a Puerta Capuana. En el terreno económico no se puede decir que tuviera éxito, ya que todo un plan de reforma financiera fue esbozado, posteriormente, por el VII conde de Lemos y bajo la supervisión de Carlos de Tapia y otros gestores napolitanos.

La inclinación del conde de Benavente hacia las fortificaciones y defensas del reino no fueron una novedad. En Valencia, había ordenado mejorar los enclaves defensivos de la ciudad. Así, la arquitectura y la ingeniería estaban dentro de sus inquietudes. De hecho, en los inventarios de sus bienes aparecen varias estampas del Palacio Real de Nápoles, entre otras cosas de valor. Según los estudios de M. Simal, “el grado de implicación del virrey en la remodelación del Palacio y su decoración... debió tener un papel importante”<sup>86</sup>. También, el VI conde de Lemos había mostrado su interés por las obras en el puerto de Nápoles y el Palacio, que se iniciaron en ese periodo. La presencia en Nápoles del arquitecto Domenico Fontana, que había trabajado en Roma, se debió a la iniciativa de Lemos. Una prueba de la protección de la casa de Lemos hacia los Fontana fueron las mercedes concedidas por el VII conde a Giulio Cesare, hijo de Domenico, que viajaría a España para entrar al servicio de los Reyes. El conde de Benavente fue gran aficionado a las antigüedades. Domenico Fontana participó en las excavaciones de Cuma, que fueron promovidas por el noble con el permiso del arzobispo de Nápoles. Por otro lado, en la biblioteca de los Lemos destacan obras de arquitectura clásicas, como las de Alberti, Serlio y Vignola, además de encontrar ejemplares de la obra de Fontana. En relación con las antigüedades, se conoce la iniciativa del VII conde de Lemos de decorar los nichos de la fachada de la Universidad con algunas esculturas mitológicas encontradas durante el gobierno del conde de Benavente, que permanecieron en el reino.

La existencia de un jardín arqueológico en la casa de Lemos es posterior, en torno a los años 60, según los documentos del Archivo de Alba. Sin embargo, parece probable que la estancia en Italia del VI conde de Lemos, del VII y el VIII guardara relación con una iniciativa posterior. No cabe duda, a la luz de los documentos, de prácticas similares entre la nobleza española en Nápoles y de la

<sup>86</sup> M. SIMAL LÓPEZ: “Don Juan Alfonso Pimentel...”, *op. cit.*, p. 33.



oportunidad que significaba desempeñar un cargo político en Italia. Las pinturas, las antigüedades y reliquias solían ser los objetos de colección más preciados, junto a otros bienes suntuarios (plata y joyas) y la armería, los artefactos científicos y los relojes, entre otros.

M. Simal destacaba las figuras de varios artistas al servicio de Benavente, como Domenico Fontana, Antonio Grinone, que diseñó el paseo de *Poggioreale*; escultores, como Michelangelo Naccherino, y pintores, como Caravaggio. La autora explica las preferencias religiosas de la casa. El linaje tuvo devoción, entre otros santos, a san Andrés. Dos iniciativas en Nápoles lo corroboran: la realización de un altar en honor al santo —con una escultura de Naccherino y diseño de Fontana— en Amalfi y el cuadro de Caravaggio de la *Crucifixión de san Andrés*.

También, el VII conde de Lemos se interesó por la obra de Caravaggio y debió llevar a España varias pinturas del excelente artista. Al menos, consta que el VII conde de Lemos se preocupó por rescatar algunas pinturas que viajaban con el pintor cuando apareció muerto cerca de las costas de Toscana. Según los estudios de W. Friedlander, se trataba de una pintura de san Juan Bautista que el noble pudo trasladar a España. También, en la colección particular de los Lemos aparecen otros lienzos de pintores de la época con los que establecieron una relación de mecenazgo, como Borgiani. Se conoce su afición por los maestros flamencos y alemanes e italianos del XVI, como Leonardo, Rafael, Tiziano, Durero y El Bosco, además de poseer obras de pintores coetáneos, como Brill y Cájés, Procaccino y Barrocci. El VII conde tuvo relación, asimismo, con pintores napolitanos arraigados en la tradición manierista o receptivos a las nuevas tendencias, como Battistello y Corenzio. La riqueza artística y literaria de la casa de Lemos queda patente en los diversos inventarios que se conservan y otras fuentes reflejan el perfil de diletante y hombre de cultura de Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos. Las diversas fuentes y estudios clásicos y recientes revelan su afición a la literatura y la poesía y su interés por las artes y la música a tenor de las dedicatorias de escritores como Cervantes e intelectuales como los Argensola y Barrionuevo, Vicente Espinel o Lope de Vega y músicos como Trabacci y otros.

Por otro lado, son conocidos algunos pormenores de la relación entre Benavente y Caravaggio, como la ayuda que le prestó el noble para facilitar el viaje del pintor a Nápoles y Roma, en connivencia con el Papa, y el patrocinio destinado a la *Virgen del Rosario*, donde Benavente aparece como comitente. Según

estudios recientes, la relación con la familia Doria pudo despertar el interés del conde de Benavente hacia la obra del pintor y, también, pudo tener contacto con el artista a través de la familia de Franquis, que encargó alguna obra de Caravaggio y vendió tapices al noble. Que se conozca, el conde de Benavente llevó a España sólo tres obras del pintor: el *Martirio de san Andrés*, un *san Genaro* y un *Lavatorio*, hoy perdido, aunque se vendieron otras, como la *Virgen del Rosario* y *Judit y Holofernes*, antes de emprender el viaje de regreso, quizá por la situación de la hacienda señorial y los gastos que había tenido en Nápoles.

Los estudios de M. Simal también han esclarecido otras aficiones del noble, como la joyería, además de su interés por la arquitectura, la ingeniería, la pintura y las antigüedades. La autora afirma que en Nápoles también adquirió obras de Tiziano, Tintoretto y Bassano. Y financió obras en la capilla del tesoro de la catedral, en la Iglesia de Monte Pío de la Misericordia y en la Iglesia de Santa María de la Piedad.

Las once esculturas griegas y romanas descubiertas durante las excavaciones arqueológicas de Cuma se quedaron en Nápoles, pero el conde de Benavente compró un número elevado de estatuas encontradas en Pozzuoli, que llegaron a decorar las residencias españolas, como apuntábamos. Según los inventarios conocidos, fueron más de 200 estatuas repartidas entre *El Bosque*, el *Jardín* y la *Fortaleza*.

Los inicios del coleccionismo de antigüedades, de la adquisición de pinturas y de las inquietudes culturales de las casas nobiliarias comenzaron con estos tímidos avances que serían una constante a lo largo del XVII entre los virreyes españoles afincados en Nápoles durante tres o seis años.

Además de la casa de Lemos, Benavente y Osuna, durante el reinado de Felipe III, otros nobles destacaron en su inclinación hacia el coleccionismo artístico y el mecenazgo en el reinado siguiente, cuyas pinacotecas o bibliotecas superan a las precedentes y se consolidan como prácticas asociadas, no sólo a la Monarquía, sino a los linajes españoles más importantes. Los Alba, los Alcalá, Monterrey, Medina de las Torres o Peñaranda cumplían con las modas de la época y se implicaban, en mayor o menor grado, en la adquisición de pinturas, esculturas, reliquias y otros objetos de coleccionismo en Nápoles, para trasladarlos, posteriormente, a España y decorar sus residencias como los Reyes. El conde-duque de Olivares continuó con la práctica del coleccionismo como medio adecuado de creación de una imagen ligada al estatus familiar y a su posición en la corte.

Uno de los mejores ejemplos estudiados de coleccionista del XVII es el duque de Alcalá, virrey de Nápoles de 1629 a 1631. El reinado de Felipe IV encumbró, en una primera fase, a aquellos que habían ascendido al poder con el relevo de los Guzmán y Zúñiga. El duque de Alcalá nació en 1583, era hijo del Fernando Enríquez de Ribera y de Ana Girón, hermana del duque de Osuna, y estaba casado con una hija del marqués de Castel Rodrigo, Beatriz de Moura. Por tanto, la estrategia familiar, a finales del XVI, cerraba una etapa de predominio de Cristóbal de Moura y era el epílogo de un reinado. El duque de Alcalá fue virrey de Cataluña (1618), virrey de Nápoles (1629) y virrey de Sicilia (1634). Por tanto, desempeñó un papel político en los años finales del reinado de Felipe III y durante el reinado de Felipe IV.

Entre los nobles que tuvieron un cargo relevante en Italia y favorecieron el arte y la cultura se encuentran familiares del conde-duque de Olivares, como Monterrey y Medina de las Torres. En el linaje de los duques de Alcalá existían precedentes en la inclinación hacia las artes y el coleccionismo y en el gobierno de Nápoles. Pedro Enríquez y Afán de Ribera fue virrey en el siglo XVI y tuvo aficiones artísticas<sup>87</sup>. En la centuria siguiente, parte de la colección del III duque de Alcalá fue adquirida durante su estancia en Nápoles, aunque no consiguió la renovación de un segundo mandato. Las causas: las críticas del duque de Alba y las aspiraciones del conde-duque de promocionar a su familia. Sin embargo, el duque de Alcalá tuvo la oportunidad de viajar a Italia, en 1625, como embajador extraordinario para cumplir con el Rito de Obediencia en Roma<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Fue virrey de Nápoles de 1559 a 1571 y trajo a España una importante colección de estatuas antiguas. También, tenía una importante biblioteca. Además, el III duque de Alcalá era hijo de Ana Girón, hermana del duque de Osuna. Tanto el linaje de los duques de Alcalá de los Gazules y marqueses de Tarifa, como la casa de Osuna ejercieron una importante labor de mecenazgo entre artistas y escritores. Su educación debió ser importante a la hora de educar el gusto y la afición por las artes. En los inventarios de bienes, según refieren J. H. Elliott y J. Brown, había un caballete; una muestra de su afición por la pintura.

<sup>88</sup> En el Archivo hispalense se publica la Embajada de Obediencia, cfr. J. BROWN y J. H. ELLIOTT: "The Duke of Alcalá...", *op. cit.*, p. 237. Los autores explican que, en Roma, el duque de Alcalá trabó amistad con importantes hombres de cultura, como el cardenal Ludovisi, patrón de Domenichino, y el duque de Bracciano, mecenas de Bernini. Además, debió entrar en contacto con la pintura de otros artistas, como Guido Reni. Y aprovechó para viajar a Génova, Venecia y Roma, donde compró unos dibujos de Bassano, entre otros. Diego de Rómulo pintó varios teatros de familia, un bufón y el retrato de Urbano VIII. El cardenal Ludovisi le regaló una *Madonna* de Guido Reni.

El noble aprovechó para desplazarse a otras zonas de Italia y adquirir nuevas pinturas para su colección. Un año después, estaba de regreso en Sevilla, para volver a Nápoles en 1629.

La trayectoria del duque de Alcalá y sus aficiones y gustos pictóricos han sido trazados por J. Brown y J. H. Elliott<sup>89</sup>. En este caso, el coleccionismo va ligado a una educación esmerada y a una afición personal por la poesía, la música, el arte y las antigüedades<sup>90</sup>. La sede sevillana del linaje, la Casa Pilatos, se convirtió en referente cultural, por las Academias que allí se celebraban y por las obras de arte que debían decorar las estancias<sup>91</sup>. La colección pictórica de Alcalá se nutrió, explican los autores, en primer lugar, de las obras de arte de la escuela sevillana del círculo de Pacheco –Velázquez, Alonso Vázquez y Antonio Mohedano, entre otros–; en segundo lugar, de artistas de la corte, como Pantoja de la Cruz, Carducho, Rubens –adquirió una Virgen de Rubens– y Diego de Rómulo Cincinnato, que le acompañó a Roma, en 1625, y, en tercer lugar, de obras de artistas italianos o españoles afincados en Italia, especialmente José de Ribera, Artemisia Gentileschi y Caravaggio. También compró obra de italianos reconocidos del XVI, como Rafael y Miguel Ángel, y obras de Durero.

La labor de mecenazgo más conocida e interesante la ejerció en Nápoles con José de Ribera y Artemisia Gentileschi, además de comprar varias obras de Caravaggio y encargar una copia de la *Virgen de Loreto*. Ya en Roma compró dos obras de Artemisia Gentileschi, entre ellas, una *Magdalena*, y parece que el duque de Alcalá tuvo que ver con el traslado de la artista a Nápoles, en 1630. J. Brown y J. H. Elliott afirman que, en Nápoles, llegó a comprar setenta pinturas de maestros italianos. También, adquirió allí una pintura, sin especificar, de Caracciolo.

<sup>89</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá...”, *op. cit.*, pp. 231-255. Los autores basan su análisis en dos inventarios del III duque de Alcalá; uno de ellos realizado en Sevilla, entre 1632 y 1636, y otro a su muerte, en 1637. Sobre el duque de Alcalá, *vide* J. GONZÁLEZ MORENO: *Don Fernando Enríquez de Ribera, Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Sevilla 1969.

<sup>90</sup> Según los autores citados, Fernando Enríquez Afán de Ribera “was a man of uncommon intellectual distinction”, en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá...”, *op. cit.*, p. 132.

<sup>91</sup> Según las noticias de J. Brown y J. H. Elliott, el III duque de Alcalá creó en la Casa de Pilatos una galería para colocar bronce y urnas y objetos similares y poseía una biblioteca de 5.000 ejemplares, en J. BROWN y J. H. ELLIOTT: “The Duke of Alcalá...”, *op. cit.*, p. 132 y ss.

Los temas elegidos en la colección del duque de Alcalá son variados, con un gran número de bodegones y naturalezas muertas de la escuela sevillana, paisajes, y pintura religiosa de santos, la Virgen —alguna de ellas de Ribera—, Jesucristo y los Apóstoles, además de un san Jerónimo de Carducho, un san Juan Bautista de Artemisia Gentileschi, un san Sebastián de Guercino, y varias series de filósofos y bufones de José de Ribera y otros pintores. También, hay algunos retratos de miembros del linaje, de los Reyes de la casa de Austria y de los Reyes de Nápoles —éstos últimos, probablemente adquiridos en el siglo XVI, según J. Brown y J. H. Elliott—. Su colección ascendía a 464 pinturas, y se corrobora una tendencia del siglo: la presencia cada más amplia de temas no religiosos, como retratos, paisajes, bodegones o temas mitológicos. Sin embargo, estos autores afirman que, para muchos coleccionistas de la época, era más importante el nombre y relieve del artista, que la elección de los temas.

Cuando fue nombrado virrey de Sicilia, el duque de Alcalá mantuvo los servicios de un agente en Nápoles para adquirir más pinturas, Sancho de Céspedes.

En 1637, murió en Austria. Estaba en una misión diplomática para firmar la paz en Europa, y parte de sus bienes y obras de arte salieron en almoneda para pagar sus deudas.

Durante el reinado de Felipe III se consolidó, con sus precedentes, la práctica del coleccionismo como una actividad ligada a las elites que tenían ocasión de viajar a Italia. Por otra parte, durante la época de Felipe IV, cobró mayor importancia, a juicio de J. Brown y J. H. Elliott, el coleccionismo. Al menos, las colecciones son más copiosas y se encuentran más detalles del mercado del arte, de los gustos y adquisiciones de obras de arte, incluso del lugar destinado para ellas en casas y palacios. Los Lemos en Monforte, Benavente en Zamora y el duque de Alcalá en Sevilla crearon lazos de comunicación entre el arte español y el italiano con las obras pictóricas y esculturas recopiladas en sus viajes. En algunos casos, con verdadero gusto o afición; en otros, por moda y prestigio.

El encumbramiento de los Haro y Guzmán, durante el reinado de Felipe IV, dio la oportunidad al linaje de liderar la escena política y cultural. Una vez que se produjo la caída del conde-duque, Luis de Haro se convirtió en nuevo ministro. Pertenecía a la misma casa de Haro y Guzmán y recogería la herencia del conde-duque<sup>92</sup>. Su hijo, Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y del

<sup>92</sup> Luis de Haro era sobrino del conde-duque por el matrimonio de una hermana de Olivares, Francisca, con el entonces marqués del Carpio.

Carpio, fue un importante coleccionista y virrey de Nápoles de 1683 a 1687, durante el periodo de Carlos II. La continuidad en la práctica del coleccionismo siguió acorde con los gustos de la época y las pautas de comportamiento de la nobleza —el hecho cultural se asociaba a los grupos privilegiados, a las elites—.

Gaspar de Haro y Guzmán nació en Madrid, en 1629. En los primeros años de su carrera política, se mantuvo bajo la sombra protectora del linaje y acumuló cargos y mercedes. El noble estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos y recibió el título de marqués de Liche<sup>93</sup>. Fue nombrado montero mayor y alcalde del Buen Retiro. De esta forma, pudo controlar el programa festivo de la corte de Felipe IV, aunque se vio envuelto en un turbio asunto —un posible sabotaje en el Buen Retiro, mientras la familia Real acudía a la representación de *Faetonte*, de Calderón de la Barca—, que le alejó de la escena política madrileña, aunque continuó, años después, su carrera diplomática en Italia, como embajador en Roma y como virrey de Nápoles. Allí pudo satisfacer sus inclinaciones artísticas y culturales.

La muerte de Luis de Haro y la sustitución de Medina de las Torres, su rival, en la alcaldía del Buen Retiro explican la coyuntura de la pérdida de la gracia real<sup>94</sup>. Se abrió un proceso por los sucesos del Buen Retiro y, aunque no se demostró la implicación directa del marqués de Liche, tal y como estudió G. de Andrés<sup>95</sup>, fue condenado a dos años de prisión y al destierro. La pena de prisión fue conmutada por su participación en las campañas de Portugal. Fue herido de gravedad y conducido a *Belem* y al castillo de San Jorge. En 1668, era

<sup>93</sup> El título de marqués de Liche era reciente. Felipe IV lo creó en 1624 y lo heredaron los Haro y Guzmán. Luis de Haro se lo cedió a su hijo con motivo de su matrimonio con Antonia María de la Cerda, hija del duque de Medinaceli.

<sup>94</sup> También se habla de un cuadro que Luis de Haro tenía prometido al Rey y que su hijo y sucesor, Gaspar de Haro, marqués de Liche y el marqués del Carpio, no le quiso entregar. Vide G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de Arte*, Madrid 1975.

<sup>95</sup> G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.* Sobre la figura del marqués de Liche hay numerosos estudios de F. Checa, J. Marías, A. Pérez Sánchez, J. M. Pita Andrade, el duque de Berwick y Alba y, más recientemente, la Tesis Doctoral de L. de Frutos. También, F. Checa recoge en su artículo los gustos del virrey. Algunas de las aportaciones más recientes en F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, pp. 445-463. Según la semblanza de G. de Andrés, el marqués del Carpio llevó una vida licenciosa en su juventud para “entregarse al cumplimiento de sus obligaciones con la mayor seriedad y justicia posibles” en su madurez.

liberado y trabajó para firmar la paz con Portugal. Después de su actividad militar, consiguió recuperar cargos en la corte y fue protagonista de la vida política durante la minoría de edad de Carlos II. En 1671, se casó en segundas nupcias con Teresa Enríquez, hija del marqués de Alcañices. Por aquel entonces, comenzaba a despuntar el nuevo valido, Fernando de Valenzuela, rival del marqués de Liche. La escasa confianza de la Reina y la escasa empatía con el valido explican la designación del noble como nuevo embajador en Roma. Llegó a la ciudad eterna, en 1675, y permaneció allí ocho años. Allí, según G. de Andrés, “se dedicó a formar una magnífica colección de obras de arte”<sup>96</sup>. Aprovechó almonedas y el floreciente mercado de arte romano para conseguir sus mejores adquisiciones y fundó una Academia para discutir temas científicos y filosóficos con los grandes intelectuales y artistas del momento. Fue mecenas de importantes intelectuales, como Giuseppe Pinacci y Sebastián Resta, y frecuentó el círculo de Cristina de Suecia y de otras personalidades del mundo de la cultura. Para L. de Frutos, su experiencia en Roma marcó su sentido estético y su idea de corte que, posteriormente, trasladaría a Nápoles. En esta labor, fue de gran ayuda su secretario, el poeta Juan Vélez de León, que se encargó, entre otras cosas, de la formación de la biblioteca del marqués del Carpio.

Su estancia en Italia se prolongó con nuevos cargos, como virrey de Nápoles y Sicilia. A pesar de la ascensión a la privanza de su pariente el duque de Medinaceli, parece que el marqués del Carpio había acumulado enemigos que le obstaculizaban el regreso a la corte de Madrid<sup>97</sup>. El marqués del Carpio llegaba a Nápoles en 1683 y su política se encaminó a frenar y contener la delincuencia y a mejorar la situación financiera del reino; dos de las tradicionales preocupaciones en la actividad de gobierno<sup>98</sup>. También, continuó su labor como coleccionista y mecenas, según el gusto de la época, en gran medida alentado desde la Monarquía.

La colección de pinturas y la biblioteca del marqués del Carpio fueron, en parte, herencia del conde-duque. Como aseguran las fuentes de la época, la Casa de los Consejos —que llegó a formar parte del patrimonio de los Haro y Guzmán—

<sup>96</sup> G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>97</sup> Así lo afirma G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.*

<sup>98</sup> Sobre ello, además del estudio de G. GALASSO sobre Nápoles después de Masaniello, es interesante el estudio de F. NICOLINI, en el que presenta una visión general del reino de Nápoles por aquellas fechas y las líneas maestras del gobierno del marqués del Carpio.

estaba llena de obras de arte. El incendio que se produjo en época de Luis de Haro no causó daños en la colección, según afirma G. de Andrés, y fue remodelado con la ayuda del Rey. En 1651, la colección de Gaspar de Haro ascendía a 351 pinturas. Al final de sus días, podían contarse en torno a 1.800 cuadros entre sus posesiones. Parte de esta colección se dispersó en la almoneda que se realizó a su muerte para pagar las cuantiosas deudas.

¿La colección revelaba el gusto del virrey?, ¿había un sentido estético o un discurso intelectual en la adquisición de obras de arte? F. Checa ha analizado “los gustos del virrey”<sup>99</sup>, en un artículo reciente. Para este autor, en su colección, a diferencia de la mayoría, se apreciaba “el carácter intelectual de su aproximación a la pintura y a las artes visuales en general”<sup>100</sup>. Para F. Checa, el marqués del Carpio compartía los gustos barrocos del coleccionismo de la época de Felipe IV y Carlos II, reproducía el modelo de la Corona en la práctica del coleccionismo y se adaptaba a su carácter o personalidad, “tan dada a la ostentación”<sup>101</sup>, en palabras de Checa. El historiador del arte ha subrayado su sentido del coleccionismo “clasicista e intelectual”<sup>102</sup>. La reflexión se deduce de los contactos del noble con intelectuales y pintores que compartían esta visión del arte<sup>103</sup>, en Roma; por la adquisición de obras de Carlo Maratta, “paradigma del pintor intelectual”<sup>104</sup>, y por el encargo que le hizo al pintor de un dibujo que debía formar parte de una petición más amplia a otros artistas sobre la forma de entender la pintura. Esta aproximación a la teoría del arte refleja la inclinación intelectual de la que nos hablaba F. Checa. También, se vincula al deseo de un mayor reconocimiento social del artista. La imagen del pintor como intelectual elevaba de categoría al gremio, al mismo tiempo que mantenía la idea de privilegio de la elite nobiliaria —el acceso a la cultura estaba reservado a la elite social—. Por otro lado, se subraya la importancia en sí misma de las artes, al margen de la vida cortesana. En este círculo, además, se daba gran importancia

<sup>99</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, pp. 445-463.

<sup>100</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 445.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 446.

<sup>103</sup> F. Checa señala a Giovan Pietro Bellori y al pintor Carlo Maratta como artistas del círculo del marqués del Carpio en Roma (*Ibidem*).

<sup>104</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 447.



a los estudios clásicos, como fuente de conocimiento de la pintura y medio de aprendizaje. Según F. Checa, en el marqués del Carpio también se encuentra esa pulsión entre la necesidad de ostentación y el deseo de disfrutar del arte o la belleza al margen del mundo de corte <sup>105</sup>.

Entre los gustos del marqués, se encontraba la pintura de género –paisajes y bodegones–, más habituales entre los coleccionistas de mediados y finales de siglo, así como temas profanos y mitológicos o de la Antigüedad, que acentúa la tendencia del siglo a ampliar la visión hacia otros temas no religiosos. En ello se expresa una “aproximación estética por la pintura como tal” <sup>106</sup>, en palabras de Checa. En definitiva, al marqués del Carpio no le interesaba la pintura por la expresión de sentimientos religiosos o por su sentido político, sino “por sí misma y sus valores estéticos, decorativos o de mero placer en su contemplación” <sup>107</sup>.

La actividad coleccionista del marqués del Carpio fue más allá y, según los estudios de G. de Andrés, pudo acceder a las almonedas inglesas. Algunas de estas adquisiciones fueron cedidas a la Corona, como la *Virgen Grande* de Rafael o los Retratos de cardenales Médicis –del mismo artista– y otras obras de Correggio o Tintoretto. En la compra de pinturas del marqués del Carpio se revela su interés por obras de calidad, en buen estado de conservación y con garantías de autoría <sup>108</sup>.

La mayoría de las obras que componían su colección fueron compradas durante los años que permaneció en Italia. Compró la colección del nuncio en España, Camilo Massini, gran coleccionista de la época, que poseía obras importantes de Velázquez. En el inventario de 1682, antes de su partida a Nápoles, aparecían 1. 162 cuadros y, en 1687, se contabilizaban 1. 800. Además de las pinturas, en los inventarios se encontraban diversos objetos, como “estatuas,

<sup>105</sup> Para el historiador: “la tensión dialéctica entre privacidad, el cultivo del estudio, la conversación y el goce privado de las artes y la necesidad “barroca” de la ostentación es uno de los aspectos que caracteriza el gusto de don Gaspar de Haro por las artes” (F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, pp. 450–451).

<sup>106</sup> F. CHECA: “Gustos del virrey...”, *op. cit.*, p. 453. Como explica el autor, “junto a la preocupación por el lujo y la magnificencia, el sentido de la ostentación decorativa es igualmente importante” (*Ibidem*, p. 457).

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 457.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 460,

ídolos, urnas de pórfido y mármol, bronce, fuentes monumentales, libros, tapicerías, medallas y carrozas”<sup>109</sup>. El marqués del Carpio fue trasladando a España, en varios envíos, gran parte de sus pertenencias, aunque algunos fardos se perdieron en el viaje. El matrimonio de su hija, Catalina, con el duque de Alba, en 1688, hizo que los objetos y pinturas que no se vendieron en almoneda entraran a formar parte de la herencia de la casa de Alba.

En uno de esos envíos que se realizaron desde Nápoles, en 1686, había 500 pinturas, entre ellas, obras de Tiziano, Leonardo da Vinci y Rafael, Veronés, Tintoretto, Carracci, Caravaggio y otros pintores del norte, como Brueghel y Van Dyck. En Nápoles, el marqués del Carpio protegió a otro de los grandes pintores de la época, Lucas Jordán.

La actividad coleccionista del marqués del Carpio se abre, por tanto, a nuevas interpretaciones, gracias a las aportaciones de F. Checa y J. Marías. Además de los estudios de G. Galasso o L. Ribot sobre la segunda mitad del siglo XVII en Nápoles, L. de Frutos ha perfilado el panorama cultural del reino y el impulso artístico que supuso el gobierno del marqués del Carpio y su relación con los intelectuales y artistas del momento. De hecho, resultaría de gran interés analizar la influencia de su gusto personal con la política cultural.

El modelo del político y el modelo del intelectual van a encontrar puntos comunes en la figura del marqués del Carpio, que contaría en su *entourage* con músicos como Scarlatti; poetas, como Sebastiano Baldini; eruditos, como el padre Bonaventura Tondi, y filósofos y astrólogos, como Ignacio de San Blasio y el jesuita padre Cottinguez. A través de Academias y el teatro y la música en el Palacio, el marqués del Carpio buscó, como ya lo habían hecho otros virreyes, la colaboración de la sociedad napolitana. A su círculo pertenecía la elite nobiliaria, como el príncipe de Maddaloni o el de la Riccia; representantes del *ceto* togado, como el abogado Matteo Sogliano, coleccionista de obras de Lucas Jordán, y otros españoles, además de artistas e intelectuales, que ayudarían en la proyección de la imagen de la Corona. Su gobierno coincidió, por tanto, con el clima de renovación cultural y progreso —décadas de los 80 del siglo XVII— ya esbozado por L. Ribot para la Monarquía de Carlos II.

Además, el marqués del Carpio abordó importantes asuntos que habían sido males endémicos y que se encontraban en la raíz de la conflictividad de la sociedad napolitana: la diferencia entre la capital y las provincias, el apoyo de

<sup>109</sup> G. DE ANDRÉS: *El marqués de Liche...*, *op. cit.*, p. 35.

la nobleza feudal a los bandidos y el problema de los abusos baronales en las zonas rurales. Contó con el apoyo del Electo del Pueblo, Giuseppe Pandolfo, pero no descuidó la alianza con la alta nobleza y *ceto* medio. El gobierno del marqués del Carpio ha sido comparado con el del conde de Oñate, aunque el arco temporal resulta demasiado extenso. Sin embargo, se subraya la necesidad de establecer alianzas con diversas fuerzas sociales y restaurar el poder de la Corona, frente a la progresiva autonomía de las elites y el empuje de los grupos medios –abogados, funcionarios y banqueros o comerciantes enriquecidos–. El virrey, explicaba C. de Frede:

*col suo esempio portó a gustare il piacere delle conversazioni in cui si discuteva di arte, di letteratura, di musica: al quale ultimo proposito ricordiamo i frequentati spettacoli teatrali, anche di opere in musica*<sup>110</sup>.

En los brillantes epígonos del virreinato de Nápoles, tanto el marqués del Carpio (1683-1687), como el conde de Santiesteban (1688-1696) y el duque de Medinaceli (1696-1702) fueron importantes hombres de cultura. Los últimos estudios analizan el coleccionismo de Francisco de Benavides Dávila, IX conde de Santiesteban. M. S. Cerezo<sup>111</sup> desgrana la trayectoria del linaje desde la Edad media y su papel en torno a las obras de arte y el coleccionismo. La obra se inserta en la renovación historiográfica que se está haciendo desde la historia del arte sobre las figuras de los virreyes de Nápoles; una línea de investigación ya iniciada, en España, por historiadores modernistas e italianistas de la escuela vallisoletana y de la Universidad Complutense, como L. M. Enciso, L. Ribot o C. J. Hernando, y de la Universidad Autónoma, con J. Martínez Millán, M. Rivero y A. Álvarez-Ossorio, entre otros. Sin embargo, desde la historia del arte ha habido estudios pioneros, como los mencionados de P. Cherry y M. B. Burke o los de A. Pérez Sánchez –sobre la pintura italiana en España en el siglo XVII– y las últimas investigaciones de F. Checa, M. Morán y J. Marías. Desde la Universidad de Sevilla, J. M. Serrera sintetizaba la

<sup>110</sup> C. DE FREDE: *I viceré spagnoli...*, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>111</sup> M. S. CEREZO: “Luca Giordano y el virrey Santiesteban: un mecenazgo particular”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 26 (1986), pp. 73-88; *La colección artística de los IX condes de Santiesteban del Puerto...*, *op. cit.*, y la publicación reciente del que fuera tema de Tesis: M. S. CEREZO: *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX condes de Santiesteban del Puerto*, Jaén 2006.

historia del coleccionismo y mecenazgo en la España Moderna <sup>112</sup> y L. M. Enciso <sup>113</sup> analizaba la evolución del fenómeno y sus rasgos en un artículo reciente.

### III. HISTORIOGRAFÍA SOBRE LA CULTURA DEL SEISCIENTOS EN NÁPOLES

A diferencia de lo que opinaban críticos del XVIII, como P. Napoli Signorelli <sup>114</sup>, sobre la cultura del Seiscientos en Nápoles, la actividad artística, literaria, teatral y editorial fue muy importante desde los inicios de la centuria. En gran parte, estuvo alentada desde el poder, pero siempre quedó espacio para crear libremente sobre las raíces de una marcada identidad.

Además de los estudios historiográficos sobre los aspectos políticos, económicos y sociales del reino, que han tratado autores como G. Galasso, R. Villari o L. de Rosa, entre otros, se descubre una faceta antes poco conocida o analizada al margen de los círculos de poder: el ambiente cultural del reino. En este ambiente se insertó la actividad de músicos, escenógrafos, pensadores, filósofos y pintores, que delinearon, en cada época, una realidad estética y estilística que trascendía el sabor local, como en el caso del maestro Scarlatti o José Ribera, Caravaggio o Lucas Jordán. El servicio a la Corona dejó su traza en su obra, pero su arte fue más allá de la propaganda. Aún así, la colaboración con la elite y los intelectuales napolitanos se convirtió en la base del consenso político, y el gobierno exigía un vínculo cada vez más estrecho entre poder y cultura, ya esbozado durante la época Lemos. El sentido político de la cultura creaba el modelo Oñate, mientras que Lemos había impreso un carácter intelectual a su corte y *entourage*. A fines del seiscientos, la necesidad de ostentación y magnificencia de una Monarquía que comenzaba a recuperarse de los años de crisis perfilaba un nuevo modelo de imagen regia acrecentado por el progreso de la estética barroca, el desarrollo de la escenografía y la evolución pictórica.

<sup>112</sup> J. M. SERRERA: “La historia del coleccionismo y mecenazgo...”, *op. cit.*, pp. 1431-1452. Reciente es también el libro de A. URQUÍZAR sobre el coleccionismo en Andalucía.

<sup>113</sup> L. M. ENCISO: “El mecenazgo artístico nobiliario en el Siglo de Oro”, (ejemplar xerocopiado), Madrid 2008.

<sup>114</sup> P. NAPOLI SIGNORELLI: *Vicente della cultura nelle due Sicilie*, Nápoles 1784.

Los virreyes se encontraban, al llegar a Nápoles, con un panorama cultural sobre el que podían actuar —dinamizándolo, restringiéndolo, colaborando o frenándolo—. El progresivo afán coleccionista de la Corona y las elites influyó en las formas de coleccionar y en el mercado del arte. Además, la experiencia italiana fomentó la adquisición de obras. Las colecciones de principios del XVII solían constar de 200 o 300 cuadros y la mayoría de las imágenes eran de carácter religioso. A medida que avance el siglo, los grandes coleccionistas poseían más de 1.500 pinturas. Además, irían cobrando cada vez más importancia los paisajes, las naturalezas muertas, los retratos y los temas alegóricos o mitológicos. Una tendencia que, también, se observa en el carácter de las bibliotecas. El interés personal de los virreyes hacia las obras de arte era un rasgo del comportamiento nobiliario y podía reflejarse, asimismo, en la política cultural que se implantaba en el reino. Aún así, la política y las circunstancias culturales, además del criterio individual, perfilaban los contornos de los modelos.

La historiografía sobre estos temas es muy abundante y recorre los diversos lenguajes especializados en el campo pictórico, literario, festivo y teatral. La filosofía, la ciencia y el pensamiento también definen la esencia de un periodo. Algunos de estos aspectos han sido sistematizados por maestros como L. de Rosa o G. Galasso. El primero <sup>115</sup> hacía un esbozo de las circunstancias que jalaban el reinado de Felipe II en Nápoles, con la revuelta de T. Campanella y la necesidad de reformas. También, G. Galasso se ha referido en numerosas ocasiones al contexto de los inicios del siglo, con autores como G. C. Capaccio, T. Campanella, G. B. Basile o G. B. Della Porta, hasta la crisis de mediados de siglo y el resurgir cultural de finales de la centuria.

Al igual que en la vida política, los estudios de B. Croce <sup>116</sup>, en los años 20 del siglo XX, ponían el acento en la vitalidad de la Nápoles que nos ocupa. El erudito analizaba diversos aspectos de literatura y arte, aunque algunas de las teorías que elaboró sobre el barroco hoy han perdido vigencia. Entre sus aportaciones más destacadas cabe citar la *Storia dell'età barocca in Italia y Uomini e cose della*

<sup>115</sup> L. DE ROSA: "El reino de Nápoles a finales del siglo XVI: entre crecimiento y la crisis en la edad de Felipe II", en L. M. ENCISO, L. RIBOT y E. BELENGUER (coords.): *Las Sociedades Ibéricas y el mar a fines del siglo XVI*, Lisboa 1998, pp. 323-343.

<sup>116</sup> B. CROCE: *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, e *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari 1927, entre otros.

*vecchia Italia*. En los inicios del XX, otro erudito, N. Nicolini <sup>117</sup>, escribía sobre las costumbres napolitanas y su relación con España. Y, algunos años antes, A. Farinelli <sup>118</sup> había publicado una obra en la recogía anécdotas sobre la influencia española en el imaginario napolitano de los siglos XVI y XVII.

Posteriormente, en los años 60, despuntan los trabajos de P. López <sup>119</sup> sobre la Inquisición, la stampa y la censura en Nápoles y sobre el pensamiento político y la vida cultural y religiosa del reino y los de N. Cortese <sup>120</sup> sobre cultura y política en la Nápoles moderna. Por otra parte, en 1974, C. Vasoli <sup>121</sup> publicaba un estudio sobre profecía y razón en el Quinientos y Seiscientos.

Los años 70 y 80 fueron más fructíferos, con obras de A. Cirillo Mastrocinque <sup>122</sup>, N. Badaloni <sup>123</sup>, R. Pane <sup>124</sup>, R. delle Piane <sup>125</sup> o S. Cassani <sup>126</sup>, entre otros. Más general, sobre Italia, serían los estudios de G. Benzoni <sup>127</sup>, M. Cuaz <sup>128</sup> o P. Zambelli <sup>129</sup>.

Además de los aspectos generales, otros estudios más específicos arrojan luz sobre el arte y la imagen virreinal, el teatro, las fiestas y el urbanismo. Sin embargo,

<sup>117</sup> F. NICOLINI: *Aspetti della vita italo-spagnola nel Cinque e Seicento*, Nápoles 1934.

<sup>118</sup> A. FARINELLI: *Memorie degli spagnuoli nella città di Napoli*, Nápoles 1894.

<sup>119</sup> L. LÓPEZ: *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Nápoles 1974, e *Clero, eresia e magia nella Napoli del Viceregno*, Nápoles 1984.

<sup>120</sup> N. CORTESE: *Cultura e politica a Napoli dal Cinquecento al Settecento*, Nápoles 1965.

<sup>121</sup> C. VASOLI: *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Nápoles 1974.

<sup>122</sup> A. CIRILLO MASTROCINQUE: *Usi e costume popolare a Napoli nel '600*, Nápoles 1978.

<sup>123</sup> N. BADALONI: "Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal '500 alla metà del '600, en VV.AA.: *Storia di Napoli V/2*, Nápoles 1972, pp. 643-689.

<sup>124</sup> R. PANE: *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milán 1984.

<sup>125</sup> R. DELLE PIANE: *Cultura e letteratura del Barroco*, Turín 1973.

<sup>126</sup> S. CASSANI: *Civiltà del Seicento a Napoli*, Nápoles 1984.

<sup>127</sup> G. BENZONI: *Gli affari della cultura. Intelletuali e potere nell'Italia della Contrariforma e barocca*, Milán 1978.

<sup>128</sup> M. CUAZ: *Intelletualli, potere e circolazione delle idee nell'Italia moderna, 1500-1700*, Roma 1982.

<sup>129</sup> P. ZAMBELLI (ed.): *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, Roma-Bari 1973.

la mayoría de ellos todavía no analizan las actividades culturales en el seno del nuevo paradigma de la corte <sup>130</sup>.

El urbanismo es uno de los aspectos que más ha interesado a los historiadores de la arquitectura, historiadores e historiadores del arte. La configuración de la ciudad desde la Antigüedad a la época contemporánea mantiene la imagen de una urbe diseñada como teatro abierto al mar, abigarrada y con poco espacio para una gran cantidad de población que procedía de las provincias. Nápoles era y es el corazón bombeante de la Campania. El puerto, el Palacio Real, la Universidad, las Iglesias y conventos, los barrios populares y la Plaza del Mercado, los castillos y *Posillipo* son piezas de un puzzle complejo y fascinante. La bibliografía sobre Nápoles-ciudad y el urbanismo es muy amplia, aunque destacan autores, como R. Pane <sup>131</sup>, F. Strazzulo <sup>132</sup> y C. de Seta <sup>133</sup> o G. Russo <sup>134</sup> y G. D'Agostino <sup>135</sup>. Más específico sobre la arquitectura barroca resultan los estudios de A. Blunt <sup>136</sup> y G. Cantone <sup>137</sup>.

Por otro lado, son numerosos los autores que han abordado la evolución y la estética de los Palacios <sup>138</sup> e Iglesias <sup>139</sup> de la Nápoles moderna, en especial, la construcción y las diversas intervenciones en el Palacio Real <sup>140</sup> y en la

<sup>130</sup> Los estudios de la corte de Nápoles se han renovado con las aportaciones de C. J. HERNANDO o G. MUTO y los estudios historiográficos de P. VÁZQUEZ GESTAL. Otros son más generales, como los de M. A. SAMPER o X. GIL PUJOL.

<sup>131</sup> R. PANE: *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Nápoles 1939.

<sup>132</sup> F. STRAZZULO: *Edilizia e urbanistica*, Nápoles 1969.

<sup>133</sup> C. DE SETA: *Storia della città di Napoli...*, *op. cit.*; *Le città nella storia d'Italia...*, *op. cit.*, y *La ciudad y las murallas...*, *op. cit.*

<sup>134</sup> G. RUSSO: *La città di Napoli dalle origini al 1860*, Nápoles 1960, entre otros.

<sup>135</sup> G. D'AGOSTINO: *Per una storia di Napoli capitale*, Nápoles 1988.

<sup>136</sup> A. BLUNT: *Napoli barocca*, Nápoles 1975.

<sup>137</sup> G. CANTONE: *Napoli barocca*, Nápoles 1992. *Vide* R. WITTKOWER: *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Londres 1958.

<sup>138</sup> L. CATALANI: *I Palazzi di Napoli*, Nápoles 1969, y G. DORIA: *I Palazzi di Napoli*, Nápoles 1986.

<sup>139</sup> L. CATALANI: *Chiese, palazzi e castelli di Napoli dal centro antico al centro storico*, Nápoles 1994.

<sup>140</sup> F. DE FILIPPIS: *Il Palazzo reale di Napoli*, Nápoles, 1960 y M. A. CUNZO, A. PORZIO y M. MIGLIORINI: *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1994.

Universidad <sup>141</sup>, que configuran el espacio privilegiado del poder, y que se suman a otras investigaciones sobre las costumbres de las elites y la decoración y estructura de los Palacios nobiliarios, como los estudios de G. Labrot <sup>142</sup>.

La fiesta y el teatro serían dos aspectos esenciales para difundir la imagen de la Monarquía, además de ser ámbitos de influencia entre poetas y escritores, es-tenógrafos y actores de Italia y España. Los estudios de B. Croce <sup>143</sup> sobre el teatro en Nápoles fueron pioneros y tuvieron continuidad en los trabajos de V. Viviani <sup>144</sup> y U. Prota-Giurleo <sup>145</sup>. Además de los teatros de la ciudad, que se abrieron a lo largo del XVII, el teatro de corte interesa cada vez más a los especialistas. En este sentido, los estudios de F. de Filippis <sup>146</sup> fueron precursores. También, resultan esenciales las aportaciones sobre la escenografía y la fiesta de F. Mancini <sup>147</sup> y de otros autores, como E. Liverani <sup>148</sup> o F. Ramos Ortega <sup>149</sup>, que analizan la influencia italiana en la escena española.

<sup>141</sup> N. CORTESE: *Storia della Università di Napoli*, Nápoles 1924. Además, las fuentes sobre la ciudad de Nápoles, Palacios, Iglesias o la propia Universidad son abundantes, *vide* G. C. ORIGLIA: *Storia dello Studio di Napoli*, Nápoles 1754 y F. CEVA GRIMALDI: *Della città di Napoli dal tempo della sua fundazione fino al presente*, Nápoles ed. 1955.

<sup>142</sup> Sobre la nobleza y los grupos de poder y los círculos culturales, G. LABROT: *Un esempio di strategia artistica: il Palazzo del nobile napoletano*, Nápoles 1958; *Baroni in città: residenze e comportamenti dell'aristocrazia napolitana, 1530-1734*, Nápoles 1979; *Etudes napolitaines: villages, palais, collections, XVIe-XVIIe*, Nápoles 1993, e *Palazzi napoletani: storie di nobili e cortigiani, 1520-1750*, Nápoles 1993. Sobre los grupos medios y togados la bibliografía también es abundante, desde V. I. COMPARATO a AJELLO y otros.

<sup>143</sup> B. CROCE: *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari 1947.

<sup>144</sup> V. VIVIANI: *Storia del Teatro napoletano*, Nápoles 1969.

<sup>145</sup> U. PROTA-GIURLEO: *I Teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Nápoles 1962.

<sup>146</sup> F. DE FILIPPIS: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1942. En este trabajo se incluye otro de U. PROTA-GIURLEO sobre la evolución del teatro de corte y de la música en Nápoles a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

<sup>147</sup> F. MANCINI: *Scenografia napolitana dell'età barocca*, Nápoles 1964; *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli*, Nápoles 1968. Además, destacan los estudios de A. SAVIOTTI y M. FAGIOLO DEL'ARCO, y S. CARANDINI. *Vide* M. FAGIOLO DEL ARCO y S. CARANDINI: *L'effimero Barocco. Strutture Della festa nella Roma del '600*, Roma 1978, o los de F. TORRACA, entre otros.

<sup>148</sup> E. LIVERANI: *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma 1993.

<sup>149</sup> F. RAMOS ORTEGA (coord.): *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*, Actas, Roma 1981.



Desde la historia de la música se han realizado en las últimas décadas investigaciones sobre los madrigales, la música sacra y la actividad en la Capilla Real de los virreyes. P. Fabris<sup>150</sup>, L. Bianconi y R. Bossa<sup>151</sup>, D. D'Alessandro y A. Ziino<sup>152</sup> y G. Pannain son los autores más relevantes. La actividad de la Capilla Real difundió los avances musicales en Italia y en otras cortes europeas. G. di Macque, G. Trabaci, Scarlatti y otros contribuyeron a engrandecer los resortes culturales de la sociedad cortesana. También, se fueron creando pequeñas cortes nobiliarias que acogían a poetas, intelectuales y músicos a imagen y semejanza de la corte virreinal, del centro de la Monarquía y otras cortes europeas.

La evolución de la literatura barroca napolitana ofreció la oportunidad a los virreyes de crear un *entourage* compuesto por intelectuales. Las Academias literarias y la relación entre artistas y escritores fueron frecuentes también en la *corte provincial*. En algunos casos, la obra de un mismo autor podía servir para ensalzar a la Monarquía o para reinterpretar sus textos en clave autonomista, como en el caso del historiador Francesco de Pietri, según los estudios de A. Musi. O como Giovanni Battista Basile, que fue impulsor del dialecto y servidor de cortes nobiliarias y del virrey Lemos.

Desde los estudios crocianos<sup>153</sup>, autores diversos han trazado el perfil literario del reino, han destacado los escritores y poetas más relevantes y han proliferado los estudios de crítica literaria y las monografías. Desde E. Raimondi<sup>154</sup> a E. Malato, O. Morisani<sup>155</sup> y G. Consoli Fiego<sup>156</sup>. Finalmente, la contribución de G. de Miranda<sup>157</sup>, para el caso de las Academias napolitanas, esclarece aspectos sobre la relación entre intelectuales/autoridad virreinal.

<sup>150</sup> P. FABRIS (a cura di): *Il Madrigale durante il Seicento*, Bologna 1988.

<sup>151</sup> L. BIANCONI y R. BOSSA: *Musica e cultura a Npaoli dal XV al XIX secoli*, Nápoles 1983.

<sup>152</sup> D. D'ALESSANDRO y A. ZIINO (a cura di): *La Musica a Napoli durante il Seicento*, Nápoles 1985, Roma 1987.

<sup>153</sup> B. CROCE: *Letteratura italiana del Seicento*, Nápoles 1984, e *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1984.

<sup>154</sup> E. RAIMONDI: *Storie e società delle Accademie scientifiche in Italia e in Germania*, Nápoles 1981.

<sup>155</sup> O. MORISANI: *Letteratura artistica a Napoli tra '400 e d il '600*, Nápoles 1958.

<sup>156</sup> G. CONSOLI FIEGO: *Itineraria literaria. Ricerche sulle biblioteche napoletane del XVII*, Nápoles 1939.

<sup>157</sup> G. DE MIRANDA: *Una quiete operosa...*, *op. cit.*

Todo ello configura un crisol de gran interés para ofrecer una nueva visión de la presencia hispánica en Nápoles a lo largo de más de dos siglos. En la actualidad, se empieza a vislumbrar, gracias a la nueva metodología de los estudios de corte y la nueva historia cultural, una realidad más rica y compleja al margen de convencionalismos.

#### IV. POLÍTICA CULTURAL Y MODELOS CULTURALES EN EL XVII:

##### *LEMONS-OSUNA, OÑATE Y EL MARQUÉS DEL CARPIO*

La política cultural es un compendio de actitudes hacia el arte y las letras, hacia la cultura, que se traducen en medidas de gobierno. La cultura, en la Edad moderna, debe articularse en torno a una idea de poder y de gobernar que difiere según las circunstancias, intereses públicos, inclinaciones personales y posibilidades artísticas. En muchas ocasiones, a lo largo de este periodo, los programas culturales tenían un claro sentido político.

Cinco espacios confluyen en la configuración del marco adecuado de los modelos de política cultural en Nápoles, que sirve de propuesta metodológica, a saber: primero, el gusto y semblanza del virrey y el coleccionismo y mecenazgo artístico y literario, que debían influir en las decisiones en materia cultural; en segundo lugar, el *entourage* artístico y literario del virrey –con quién se relaciona y qué obras artísticas promueve, qué vínculo establece con los escritores españoles y napolitanos en consonancia con sus gustos e intereses; en tercer lugar, la propaganda y la actividad cultural en sus múltiples aspectos, como las fiestas, el control de la edición, el teatro y la música. Todo ello proyecta una imagen del virrey y la Monarquía y estimula una respuesta de rechazo o colaboración de las elites. En cuarto lugar, la política cultural se expresa a través de cauces institucionales, como las medidas educativas, la dirección de la Universidad y el apoyo a las Academias. Y otro elemento esencial, en quinto lugar, es la transformación del espacio urbano, a través de programas festivos, centros de poder –Palacio Real–, paseos y zonas de esparcimiento, que cobran sentido a la luz de la fisonomía de la ciudad. Palacios, calles, avenidas, fuentes y edificios se adaptan a un mensaje político y en la arquitectura se imprime el sello indeleble de la heráldica de linajes y Corona. El análisis de las diversas facetas culturales crea diversos modelos culturales que definen la singularidad cultural de un gobierno.

De la misma manera que los virreyes no podían gobernar sin el consenso de las elites y el respeto a las instituciones y privilegios del reino, tampoco podían

llevar a cabo un programa cultural sin la colaboración de artistas e intelectuales. En muchos casos, los virreyes trasladaban a Nápoles el ajuar doméstico, que acrecentaban con la adquisición de piezas únicas en la ciudad partenopea. También, fue habitual mantener la compañía de poetas, escritores y literatos y artistas que habían formado parte de su casa en España o con quienes habían ejercido una labor de mecenazgo. Nuevas relaciones se establecían en Nápoles entre los intelectuales y artistas locales y, también, se entablaba amistad y un diálogo cultural entre los artistas españoles e italianos en la corte o a través de instituciones, como las Academias. El espacio de corte se convertía en espacio de sociabilidad entre las elites, pero, también, en foco que irradiaba las novedades en el teatro y la escenografía, la música y el espectáculo, que irían alcanzando complejidad.

Los estudios sobre la política cultural o los modelos culturales no son muy abundantes en la historiografía española o italiana. C. J. Hernando realizó investigaciones pioneras sobre el virrey Pedro de Toledo<sup>158</sup> y sobre Pedro Antonio de Aragón<sup>159</sup>. También fue pionero el análisis comparativo del modelo Lemos-Oñate de L. M. Enciso<sup>160</sup>. J. I. Martínez del Barrio<sup>161</sup> trabajó sobre la casa de Osuna en Italia, sobre los aspectos de su mecenazgo, la configuración de su biblioteca y la colaboración con intelectuales y artistas en Sicilia y Nápoles. Por otro lado, las investigaciones doctorales desde la especialidad de Historia moderna sobre el conde de Lemos<sup>162</sup> y Oñate<sup>163</sup> han permitido sacar conclusiones sobre diferentes formas de entender la cultura y su relación con el poder.

<sup>158</sup> C. J. HERNANDO: *La política cultural en Nápoles bajo el virrey Pedro de Toledo: mentalidad cortesana y criterios de estado*, Memoria de Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid 1986.

<sup>159</sup> C. J. HERNANDO: "Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón...", *op. cit.*, pp 357-416.

<sup>160</sup> L. M. ENCISO: *Modelos culturales en Nápoles: Lemos-Oñate* (xerocopiado).

<sup>161</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*

<sup>162</sup> I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2002. Posteriormente, el libro I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, poder y mecenazgo...*, *op. cit.*

<sup>163</sup> A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara...*, *op. cit.*

Además, la metodología de la historia del arte abre nuevas perspectivas al estudio del gusto y la estética, también del mecenazgo y de la idea cultural o las inquietudes de los virreyes de Nápoles.

En la época de Felipe III, destacan varios modelos, entre ellos, el de Lemos –más intelectual y con tendencia a la integración– y el modelo Osuna –más enfocado a la propaganda–. A mediados de siglo, durante el reinado de Felipe IV, L. M. Enciso ha comparado los modelos precedentes con el que inaugura Oñate –más político–. Este modelo resulta esencial en la evolución del siglo y, en parte, los siguientes virreyes serán deudores del enfoque de Oñate, que supo resolver, según L. M. Enciso, la coyuntura de conflictividad interna con una política cultural adecuada. Finalmente, se puede establecer un tercer modelo durante el reinado de Carlos II, en el que la magnificencia y la grandiosidad barroca alcanzarían su cenit, con el culto y refinado marqués del Carpio, a pesar de las dificultades políticas y económicas. A partir de los años 80, según los estudios del L. Ribot, ya se observan signos de recuperación de la Monarquía hispánica. En cierta medida, algunos autores han afirmado que Oñate seguiría siendo espejo para la política cultural posterior, pero otras circunstancias rodeaban los años 80 de la centuria.

#### *El modelo Lemos-Osuna*

##### a) El gusto del virrey y el ambiente cultural

Durante un largo periodo de tiempo, los años iniciales del seiscientos aparecían como una ruina estéril en el panorama cultural partenopeo. Sin embargo, los últimos estudios revelan todo el dinamismo de una capital cultural. Prueba inequívoca de ese apogeo son los nombres propios que resuenan en el entorno virreinal o en las refinadas cortes nobiliarias, como las de Luigi Carafa, príncipe de Stigliano, o del príncipe de Conca, que frecuentó G. B. Marino. En las artes, el pleno barroco eclosionaría en los años 30 del nuevo siglo, pero ya se perfilaron, en estos años, las diversas tendencias artísticas: el naturalismo y realismo y el clasicismo, entre otras<sup>164</sup>. Por otro lado, en las letras se buscaba la novedad, el efecto y la teatralidad, y triunfaba el conceptismo. También G. B. Basile consagraba el dialecto napolitano como una forma de expresión, que podía ser escuchada en los ambientes cultos. La lírica marinista, el teatro de corte,

<sup>164</sup> M. MORÁN y F. CHECA: *El Barroco*, Madrid 1989.

la música de G. B. Trabacci, el pensamiento de Campanella y la ciencia de Galileo bullían entre las novedades.

Como en otras cortes europeas, escritores e intelectuales napolitanos buscaban protección en el entorno del virrey y de la nobleza regnícola, no siempre con éxito. Por otra parte, la nobleza y la Corona utilizaban la cultura como arma política y símbolo de distinción.

En el terreno político, las alteraciones en Calabria, que fueron alentadas Campanella, se diluyeron en una relativa tranquilidad social durante el periodo de Felipe III. El espíritu reformador que preconizaban los arbitristas tuvo su eco en Italia, con las reformas de los Lemos, Benavente, Osuna, el cardenal Borja y el cardenal Zapata. Entre ellas, las reformas culturales crearon y reprodujeron la corte festiva que impulsó Lerma desde los inicios de su valimiento y las reformas económicas evitaron una crisis prematura. En política exterior, la actitud pacifista, que se había convertido en emblema de la política lermista, sufrió la presión de otros grupos que preconizaban una mayor intervención. El clima de inestabilidad se intensificó con la lucha faccional de la corte y el relevo de Uceda en la privanza.

La inquietud cultural y la presencia de importantes intelectuales y escritores, como G. B. Marino o G. B. Basile; profesionales liberales y artistas, como Caravaggio o M. Stanzione y B. Corenzio, y alta nobleza y grupos medios permitió al VII conde de Lemos poner en marcha un programa cultural ambicioso, que se incluía dentro de un plan reformador de amplio calado. El VI conde de Lemos había iniciado la política de colaboración con la elite nobiliaria y había ejercido un discreto mecenazgo con escritores como Lope de Vega o Jerónimo Bermúdez. También, el linaje mostró interés por el coleccionismo y los libros. Sin embargo, en la actitud del VII conde de Lemos se reconoce una mayor inclinación hacia las artes y las letras, que se observa en su forma de gobierno. Sobrino y yerno del duque de Lerma, el noble había sido testigo directo de los cambios del nuevo reinado y del nuevo estilo de gobernar. También, tenía experiencia política. Era un gran conocedor, asimismo, de las cuestiones económicas y participaba del ambiente cultural y festivo de la corte de Madrid y Valladolid. Entre sus aficiones, se encontraba la caza; un gusto que compartía con su madre, la VI condesa y hermana de Lerma. También, era habilidoso en la composición de versos de repente, tan del gusto de la época, y en la organización de torneos y representaciones teatrales. Entre los hombres de cultura, tuvo estrecha relación con los hermanos Argensola y llevó a Nápoles a otros escritores y poetas. En el terreno del coleccionismo, el

linaje compartió los gustos del momento y llegó a reunir una pinacoteca de más de 200 piezas. Los Carducho y Horazio Borgiani recibieron su protección. También, se interesó en Nápoles por obras de Caravaggio y B. Corenzio, M. Stanzione y Battistello colaboraron en el programa pictórico de Palacio.

El VII conde de Lemos fue un hombre culto y fiel a la política lermista, incluso en los difíciles años de 1616 y 1618. Escribió poemas, glosas, comedias y algún panfleto político, como *El Buho gallego*, y financió otras muchas ediciones. Su fineza intelectual se puede percibir en el fomento a las artes y las letras. Estudió en el Palacio de Monforte con maestros privados y preceptores, como Juan de Arce Solórzano, y acudió, posteriormente, al Colegio de los jesuitas. Probablemente, culminaría sus estudios en la Universidad de Salamanca. Desde 1598 acumuló cargos: gentilhombre de Cámara, Presidente del Consejo de Indias, virrey de Nápoles y Presidente del Consejo de Italia. Participó en los círculos literarios de la época, acudió a las Academias en Madrid y Valladolid y le dedicaron numerosas obras y composiciones autores de diversa condición. Las dedicatorias de Cervantes, y otras fuentes indirectas, dan fe de su mecenazgo hacia el genial escritor. Algunos cronistas destacan su capacidad de trabajo, su rigor, su admiración por las artes y, también, su orgullo de rango.

Por otra parte, la semblanza y los gustos del duque de Osuna eran muy diferentes. Como era diferente su sensibilidad, sus ideas políticas y su trayectoria. La historiografía <sup>165</sup>, además, ha subrayado aún más el contraste con Lerma y Felipe III. Osuna encarna el mito de un pasado heroico, que enlaza con grandes militares y estadistas, como el Gran Capitán, mientras que la indolencia del Rey, el afán de poder de Lerma y la imposición de la paz habrían mermado el prestigio de la Corona. El gasto cortesano, la fiesta y el control de la facción única habían establecido un modelo de gobierno nuevo.

Si la imagen del conde de Lemos se articula en torno a su faceta literaria e intelectual, la imagen del duque de Osuna se perfila a través de sus pendencias, de la acción militar y de las armas. De hecho, como afirma L. M. Linde <sup>166</sup>, en

<sup>165</sup> Algunos apuntes historiográficos pueden consultarse en mi artículo precedente sobre poder y cultura en la Nápoles de Felipe III. Sin embargo, caben destacar autores, como F. RODRÍGUEZ MARÍN, L. DE ARMIÑÁN, A. SOTELO ÁLVAREZ, M. A. SCHIPA, S. A. DE RUBERTIS, E. BELADIEZ, C. FERNÁNDEZ DURO y A. FERNÁNDEZ-GUERRA, además de las fuentes de G. LETI y F. ZAZZERA, entre otros.

<sup>166</sup> L. M. LINDE: *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid 2005.

una biografía reciente, la historia del duque está teñida de leyenda por dos cuestiones: la conjura de Venecia, en 1618, en la que pudo estar involucrado Quevedo, y la acusación de usurpar el cetro de Nápoles. Osuna era, según la mayoría de sus biógrafos, un hombre de acción, militar, estadista y dado a la ostentación.

Lemos y Osuna fueron rivales políticos en la coyuntura de 1615 y 1616. F. Benigno<sup>167</sup> explicaba, en su día, parte de las claves del relevo de poder en Nápoles y el apoyo que brindó el duque de Osuna a los enemigos de Lemos. También, las fuentes corroboran la lucha política del periodo. El frente antilemos y el apoyo de la nueva facción emergente en Madrid, no libró al duque de Osuna de una creciente oposición en el reino y de las acusaciones que le enviaron a prisión en España. Según L. M. Linde, las sospechas de rebeldía eran infundadas y se inscribían en el juego de intereses de otros príncipes, como el duque de Saboya, y de la alta nobleza regnicola<sup>168</sup>.

El linaje de los Lemos tuvo una trayectoria azorosa en la Edad media a la hora de configurar sus estados y ofrecer su alianza a la Corona. Fueron fieles a Pedro el Cruel, para aliarse, posteriormente, con la nobleza trastamarista; apoyaron a Isabel la Católica, defendieron sus posesiones contra las decisiones de Fernando el Católico y se involucraron en las empresas de Carlos I. Desempeñaron cargos diplomáticos durante el reinado de Felipe II y establecieron alianzas matrimoniales con los Braganza, los Chinchón, los Sandoval y los Gattinara, entre otros. La llave familiar les encumbró durante el reinado de Felipe III.

Por otro lado, el linaje de los Girón había destacado en las luchas de la Reconquista y fluctuaron en su alianza con la Corona. Fueron firmes opositores a la sucesión al trono de Isabel la Católica y apoyaron a los Comuneros. Durante el reinado de Felipe II ocuparon cargos importantes en Italia y continuaron con el servicio a la Monarquía de Felipe III. Según las noticias de su biógrafo G. Leti, El III duque de Osuna se educó en Nápoles junto a su abuelo, virrey por aquel entonces. Estudió latín y matemáticas con un preceptor –escritor y humanista–,

<sup>167</sup> F. BENIGNO: “Entre centro y periferia: el caso Osuna”, en F. BENIGNO: *La sombra del Rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid 1994, pp. 77-109.

<sup>168</sup> Para L. M. Linde, el duque de Osuna no tuvo la intención de rebelarse contra la Corona y violentar el orden establecido en el virreinato de Nápoles. El origen de la leyenda habría que buscarlo, opina el autor, “en la explotación por el duque de Saboya y por los enemigos de Osuna en Nápoles de los conflictos que estallaron allí al final de su virreinato, que no tuvieron, en absoluto, ni en los hechos, ni en las intenciones de Osuna, ese significado”, en L. M. LINDE: *Don Pedro Girón...*, *op. cit.*, p. 20.

Andrés Savone, y se casó con Catalina Enríquez de Ribera, hija de los duques de Alcalá. Desde fecha temprana, se le reconocen causas pendientes con la justicia “por sus excesos”, afirma L. M. Linde, aunque, a partir de 1602, inició su carrera militar en Flandes, que culminó en Sicilia y Nápoles. En Flandes, estuvo al servicio de Ambrosio Spinola e hizo una brillante carrera militar. Participó en el sitio de Ostende y en otros combates, “en los que su actuación fue destacada” <sup>169</sup>. Isabel Clara Eugenia escribió a Felipe III sobre su admirable conducta. Regresó a España en 1608, poco antes de que se firmara la paz. Como demostraría después, el duque de Osuna se oponía a la política pacifista del duque de Lerma y defendía una postura más enérgica e intervencionista. En España, recibía el Toisón de Oro y concertaba el matrimonio de su primogénito con la hija del duque de Uceda. También Quevedo le dedicaba sus primeras obras, y llevará una vida más discreta.

A pesar de su preferencia por las armas, el duque de Osuna protegió a escritores y artistas, aunque sus gustos tenían otro sentido y diferían de los del conde de Lemos. El noble se interesó por el teatro y las corridas de toros, por la Historia y las Antigüedades y utilizó la cultura como fines propagandísticos. Como explica J. I. Martínez del Barrio,

el III duque de Osuna... inicia un avance hacia los gustos barrocos. Vivía rodeado de fasto... y mediante este lujo cortesano pretendía atraerse a la nobleza, aunque casi logra volverse odioso al pueblo <sup>170</sup>.

En él se intuye ese gusto por el lujo que es propio del barroco. También mostró interés por las joyas, los muebles de alta calidad y tenía todavía predilección por las rarezas, como pervivencia del coleccionismo manierista, que transformó en su contacto con Italia. El despliegue de lujo y ostentación le enfrentó al pueblo, pero también desplegó su faceta más populista con la organización de fiestas y obras de caridad. En el arte, pudo relacionarse, probablemente, con Guido Reni y José Ribera. Y, aunque “se dejó impresionar por la calidad y abundancia de la pintura”, el significado que le atribuía era más como “medio de ostentación y prestigio” <sup>171</sup>. Aún así, trabajaron con él importantes artistas, como Santafe-de, Domenichino, Battistello y B. Corenzio.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>170</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 230.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 241. Para el autor, “se adelanta a su tiempo en la predilección por el arte de Ribera”. “Don Pedro había comprendido en Italia”, afirma, “la nueva función del arte como instrumento político” (*Ibidem*, p. 245).



Después de su experiencia en Sicilia, viajó a Nápoles y sucedió en el cargo a Lemos. Como explica L. M. Linde,

Lemos y Osuna habían mantenido posiciones contrarias en política naval y militar... Eran personajes diferentes, con experiencias vitales y aficiones muy alejadas entre sí <sup>172</sup>.

Como recalca el autor, Lemos tenía experiencia en la dirección de gobierno,

era un hombre de gustos refinados y maneras educadas, muy respetuoso con las órdenes que recibía de Madrid, extremadamente escrupuloso en su conducta pública y famoso por... su rigor en lo tocante al dinero o los oficios públicos <sup>173</sup>.

La obediencia hacia las directrices de Madrid se explica por su vinculación a la política lermista y al diseño estratégico del linaje. En ese sentido, la figura de su madre, la VI condesa, fue muy importante. El cargo de camarera mayor de la Reina –promovido por Lerma– le convirtieron en una de las mujeres más influyentes de la corte. Sin embargo, otros estudios sobre las reformas que impulsó Lemos en el Consejo de Indias revelan su independencia en algunas materias de gobierno y no dudó en oponerse a ciertas medidas de su tío y suegro o recortar su ámbito de influencia cuando entraban en conflicto los intereses particulares con el interés público. L. M. Linde también ha resaltado una apropiación y superposición de espacios singulares. Una de las medidas de Lemos en Nápoles fue transformar la antigua sede de la caballería que mandó construir el I duque de Osuna, en 1585, en sede de la nueva Universidad. Las armas cedían espacio al saber. Podríamos inclinarnos a valorar esta cuestión como un hecho metafórico en la comparación entre dos nobles de diferente semblante y aficiones.

L. M. Lalinde concluye que los intereses de Lemos y Osuna eran muy distintos. “Lemos era seguramente el personaje más refinado del grupo nobiliario que rodeaba al duque de Lerma”, gran aficionado a la literatura, el teatro y los toros, “y muy poco a las cuestiones militares” <sup>174</sup>. Mientras que Osuna mostraba gran interés hacia la actividad militar y, “salvo por la afición al teatro, que ambos compartían, ese gran interés por la literatura y los literatos era ajeno a

<sup>172</sup> L. M. LINDE: *Don Pedro Girón...*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> L. M. LINDE: *Don Pedro Girón...*, *op. cit.*, pp. 121-122.

Osuna”<sup>175</sup>, aunque protegió a numerosos escritores, entre ellos y especialmente, a Francisco de Quevedo. Como otros nobles de la época, el duque de Osuna también tenía afición por las Antigüedades y la Historia y compuso alguna obra durante su estancia en la cárcel. También, puso gran interés en mejorar su caballeriza, el lujo de las carrozas y, en Sicilia, creó una guardia privada y una armada personal, “puesta bajo su directa autoridad y estandarte: de damasco negro con sus armas y las velas blancas y azules”<sup>176</sup>. Y, en Nápoles, “se hace construir una nave privada, un galeón como barco de placer para sus desplazamientos por la bahía de de Nápoles a Posillipo”<sup>177</sup>.

También en el gesto su perfil se distingue del de Lemos. Como recoge J. I. Martínez del Barrio, según las noticias de la época, el III duque “intimidaba a sus vasallos durante las audiencias, gracias a sus gestos orgullosos, su alta voz y su ademán grave”. “Tal actitud”, continúa el autor, “llega a la megalomanía en una continua exhibición de poder que no podía sino despertar recelos”<sup>178</sup>. Pero tampoco carecía de la educación y ademanos de un noble de su condición. “Sus gestos, su habla, su traje le muestran como gentilhombre de modales cortesanos y usos caballerescos, como un gran señor español, en definitiva”<sup>179</sup>, concluye el autor. Otras noticias nos describen algunas de las excentricidades del III duque de Osuna, como en los periodos en los que se vestía a la húngara o los paseos a caballo por Nápoles, que “llamaba(n) la atención de sus súbditos por la riqueza y originalidad de su atuendo”. La compañía de un turco, de un bufón y de más de 250 personas de su casa<sup>180</sup> son exponentes del lujo y la magnificencia de la que quiso rodearse en el reino. El ceremonial, además, ayudaba a conseguir ese “aura” de realeza que se impuso en la corte. También Lemos conocía bien los recursos y la eficacia del ceremonial, como medio coercitivo.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>176</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> Según las noticias de Gregorio LETI, biógrafo del III duque de Osuna. Cfr. J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*, p. 282. El escritor afirmaba que había 250 personas a su servicio, con 50 gentileshombres y oficiales reformados, criados, oficiales de la casa, pajes y lacayos.

La ceremonia y el rito creaban distancia, imponían respeto e inclinaban a la obediencia.

En definitiva, las inquietudes, las aficiones y la actitud de ambos nobles eran diferentes, pero había rasgos comunes del estamento: la conciencia del sentido político y de prestigio social de la cultura.

b) El virrey y su *entourage*

El círculo del conde de Lemos se componía, en gran medida, de escritores que le acompañaron a Italia, como los Argensola, Antonio Mira de Amescua, Barrionuevo y Laredo y Coronel. Otros artistas se involucraron en las iniciativas culturales de la época, como Battistello, M. Stanzione y B. Corenzio. Otros, como A. Carraci y Guido Reni, estuvieron en Nápoles entre 1609 y 1611. En el ámbito científico, Galileo exponía sus nuevas teorías, pero sería procesado. La intercesión de Lemos ante Felipe III no fue eficaz. Otro importante representante de la vida cultural de la época al margen de la ortodoxia fue Tommaso Campanella, líder de la revuelta de Calabria y encarcelado por el VI conde de Lemos.

Entre los artistas que participaron en los proyectos de Lemos destacan G. C. Fontana –hijo del caballero D. Fontana– y B. Picchiati, ingenieros y arquitectos mayores del reino. Por un Billeto de la Escribanía del virrey sabemos el interés que tuvo el noble en viajar a España con G. C. Fontana. M. Vitale y M. Cartaro participaron en las obras de la nueva Universidad y V. Finelli, C. Fanzago y B. Argenti se encargaron de realizar los escudos de Felipe III y Lemos en la fachada del edificio. También dejaron su impronta en la Universidad otros artistas, como A. Landi, T. Montani, F. Casano y M. Naccherino.

En este ambiente culto proliferó, también, el universo musical, con el apogeo del madrigal –asociado a los ambientes de corte– y de la música *sacra*. Algunos autores afirman que la ópera tuvo su primer ensayo en 1612, con la *Venere Addolorata*, con texto de G. B. Basile y música de G. Lambardi. En el entorno de Lemos destacan los músicos de la Real Capilla, como G. Di Macque y G. M. Trabaci, los Lambardi y A. Maiona, que entró como tenor. Una prueba del notable desarrollo musical del momento fue la gran cantidad de ediciones de madrigales de autores como Scipione Dentice, Manilio Caputi o C. Salzilli. También se publicaron libros de referencia para los músicos de la época que incluían las pautas de un perfecto músico y referencia a los coetáneos, como el tratado de Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, publicado en 1613, y dedicado a

Felipe III. Al margen de otras actividades y comitentes, Lemos recibió las dedicatorias de músicos que formaban parte de su círculo. G. M. Trabaci, un año después de ser nombrado maestro de la Capilla Real, en 1615, le dedicó sus *Ricercate*. También, en 1612, G. Montesardo le dedicó su concierto *I lieti giorni di Napoli. Concertini*. Otros músicos, como P. Nena, buscaron el favor de otros nobles, como Marzio Colonna, duque de Zagarola; Francisco Borghese, duque de Rignano, o Vittoria Carafa, marquesa de Castelvetero.

La literatura, el arte y el teatro fueron facetas culturales que el conde de Lemos pudo fomentar y proteger. Además, se rodeó de otros intelectuales, como Giovanni Battista Manso, marqués de Villa, y G. C. Capaccio, autor de numerosas publicaciones en honor al linaje. Además, el noble favoreció con mercedes y favores al capellán mayor, Gabriel Sánchez Luna, y al ujier mayor, Miguel Díez de Aux, tal y como recogen las fuentes.

¿Qué rasgos diferencian el entorno de Lemos y Osuna? Como ha explicado J. I. Martínez del Barrio, el duque de Osuna era diestro con las armas y las letras, aunque su memoria se distingue más por las hazañas militares en Flandes e Italia. No obstante, el tópico en torno a su semblante deja resquicio para la cultura. Según las noticias de sus coetáneos, tanto Lemos, como Osuna eran “príncipes, con tanta gracia, erudición y puro estilo”, que “escribían versos”, como, por otro lado, no era infrecuente entre las altas capas sociales.

No era novedad para los grandes linajes contar con los servicios de escritores y artistas. Se cumplía, de esta forma, el objetivo de perpetuar la fama y conservar el prestigio de la casa. Luis Barahona de Soto dedicó sus *Rimas* al III duque de Osuna y también Lope de Vega le dirigió alguna de sus obras. El linaje también tuvo relación con los Argensola y con Vicente Espinel, que se han vinculado tradicionalmente al entorno de Lemos. Bernardo de Balbuena describía al duque de Osuna como uno de “los grandes ingenios de España”<sup>181</sup>. El noble tuvo también afición por la escritura, según las notas que recoge J. I. Martínez del Barrio, y se conservan obras suyas escritas, probablemente, en la cárcel de la Alameda. Por otra parte, Osuna llevó a cabo iniciativas en su gobierno de Sicilia similares a las que estaba promoviendo Lemos en Nápoles: protegió la Academia los *Agghiacciati*, que había impulsado Francesco Cavaña, y fomentó un ambiente literario que tenía grandes semejanzas con la corte literaria de

<sup>181</sup> Cfr. J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 166.

Nápoles<sup>182</sup>. ¿Quiénes pertenecían a este círculo? Algunos intelectuales que escribirían acerca del gobierno de Sicilia y ensalzarían al duque de Osuna, como Jayme Saporiti, y grandes escritores, como Quevedo, aunque parece que desempeñó más una labor política que cultural en Italia, tal y como afirma P. Jauralde Pou<sup>183</sup>. Gran parte de la obra de Quevedo refleja esta singular relación. Así, afirma J. I. Martínez del Barrio, “su amistad sólo se enfría en la segunda mitad de su mandato napolitano tras los sucesos de Venecia”, pero, añade el autor, “ante la caída en desgracia del duque surge la reconciliación”<sup>184</sup>.

La corte literaria del duque de Osuna, según los últimos estudios, se estableció en torno a Quevedo, con otros poetas italianos, como el conde Julio César Stella y Miguel Kelkero o Carlos de Eyberbach y Francisco della Valle. Tuvo como secretario a Antonio Porras y a César Velli en Nápoles. También allí heredó la enemistad de otros nobles que habían colaborado con Lemos, como el marqués de Villa y A. Brancaccio. Estos fundaron otra Academia, la de los *Umoristi*, que habría sido foco, probablemente, de la oposición a Osuna<sup>185</sup>. Para J. I. Martínez del Barrio,

este grupo, sin embargo, no podía competir con la corte literaria de su precedente el conde de Lemos. Se veía en ella menor calidad y mayor tono laudatorio<sup>186</sup>.

Aún así, continuó la relación y amistad recíproca entre muchos intelectuales afincados en Nápoles y los escritores españoles. Quevedo tuvo relación con G. B. Marino, con el pintor José Ribera y con Vicente Mariner. También se relacionó con el residente del duque de Módena en Nápoles, Juan Perelio; con el arzobispo de Palermo y con el capellán mayor del reino de Sicilia, Martín Lafarina. Este último era un importante bibliófilo y gran estudioso de la cultura

<sup>182</sup> Para J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: “el duque de Osuna intenta seguir los pasos del conde de Lemos, cuya corte literaria se había hecho famosa en Nápoles” (J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p., 169).

<sup>183</sup> P. JAURALDE POU: *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid 1999.

<sup>184</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 173.

<sup>185</sup> Así lo interpreta J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 168.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 176.

griega y latina. Francesco Pisani y Orazio Comite le dedicaron sonetos al duque de Osuna. En Sicilia, el noble entrará en contacto con eruditos y especialistas en el mundo antiguo, como Mario Valguarnera y Filippo Paruta.

Otros escritores españoles se beneficiarían del patrocinio del duque de Osuna, como Lope de Vega, Vicente Espinel, Cristóbal de Monroy y Silva, Luis Vélez de Guevara y Guillen de Castro –que había estado al servicio del conde de Benavente–. Parece que hubo alguna crítica velada entre escritores cercanos a Lemos, como Cervantes y el conde de Villamediana –aunque su amistad con Lemos no fue continua–. Y Góngora y Tirso de Molina tampoco apoyaron al noble con su pluma.

La conclusión de J. I. Martínez del Barrio, gran conocedor de los entresijos del círculo de Osuna, es que:

los poetas y escritores (de) (su) entorno formaban una corte literaria demasiado cercana a los deseos halagadores del virrey, que se servía de ellos como instrumento de prestigio y de propaganda política <sup>187</sup>.

El duque de Osuna impuso un mayor control sobre las Academias, la edición y la Universidad e intentó ejercer mayor influencia entre los intelectuales.

El modelo del intelectual que busca la integración a través de la cultura y que se caracteriza por el fomento y protección a las artes y la cultura y la salvaguarda de la calidad artística –Lemos– sería sustituido por un modelo propagandístico en el que primaría la alabanza y los fines políticos de la cultura –Osuna–. En el primer caso, la cultura servía de instrumento, pero sin perder su valor intrínseco; en el segundo caso, la cultura se ponía al servicio del poder. Así, compartimos la visión de J. I. Martínez del Barrio cuando afirma que “Lemos había alcanzado una concordia que Osuna intenta proseguir, pero que fracasa ante la primacía política de su cometido” <sup>188</sup>.

c) Actividad cultural y propaganda: el teatro, la música, la fiesta y edición

#### *El teatro*

El teatro de corte –como en Valladolid y Madrid– comenzó a adquirir gran relevancia en la vida social y política de la corte provincial. La colaboración con

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>188</sup> “Sus mayores logros”, explica el autor, “estarán en el terreno del control cultural y social, y no en el de la promoción creativa” (J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, *op. cit.*, p. 186).

el conde de Lemos de Antonio Mira de Amescua o del conde de Villamediana, los servicios de Lope de Vega y su relación con otros dramaturgos encauzó su interés literario y trasladó a Nápoles su afición por las letras, el teatro y la fiesta. Las justas y torneos caballerescos, de sentido militar y recuerdo de la original función del estamento en la sociedad, irían cediendo protagonismo al teatro de corte y los teatros populares. Sin embargo, continuó la tradición de los torneos en la Plaza pública durante el gobierno de Lemos, como el torneo de 1612. Con el duque de Osuna también se mantuvo la costumbre y era frecuente la organización de “diversas fiesta a caballo y especialmente de lanzas”<sup>189</sup>. El sentido militar del duque fomentó este tipo de acontecimientos, así como las muestras anuales de la milicia, que servían de entrenamiento y entretenimiento y elevaban, según palabras de J. I. Martínez del Barrio, “la moral guerrera del pueblo”<sup>190</sup>.

Las fiestas públicas en el frente de Palacio quedaron codificadas por J. Raneio, en 1634. Se construían palcos y el virrey ocupaba un lugar central o participaba a caballo en las lanzas y torneos. Le acompañaba la alta nobleza y continuaba la fiesta en el interior con un baile o sarao. Según las fuentes, los virreyes también podían organizar este tipo de actividades para celebrar algún acontecimiento familiar, como bodas, bautizos o nacimientos. En noviembre de 1616, el III duque de Osuna organizó delante de Palacio unas lanzas para festejar el nacimiento de un hijo y se formó un carrusel con ochenta y ocho parejas en el que intervino gran parte de la nobleza. Se corrieron lanzas y, posteriormente, se dio acceso al interior del Palacio, que debía acoger a los cortesanos presentes. Los carruseles alcanzarían gran vistosidad en el pleno barroco y dejarían de tener reminiscencias pasadas.

Aunque se mantuvieron las tradicionales fiestas caballerescas, se reconoce, sin embargo, el progreso teatral en la corte de Nápoles en este periodo, con la presencia de G. C. Fontana, que conocía los recursos escenográficos. Hay constancia, además, de la representación de comedias en Palacio o en el ámbito privado. Aunque se desconozcan los pormenores, muchas de las obras de G. B. della Porta estaban dirigidas al linaje Lemos. Y Antonio Mira de Amescua recreó el escenario napolitano para algunas de sus obras. Tanto en las instituciones –la Academia–, como en los entretenimientos de corte, la nobleza requería los servicios de escritores

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

y dramaturgos<sup>191</sup> italianos o españoles. Todavía la Gran Sala del Palacio no debía estar concluida en la primera década del siglo –tenía carácter polifuncional–, pero hubo representaciones teatrales y saraos –se recuerdan, también, los festejos en honor del príncipe Filiberto de Saboya, en 1616, durante el gobierno de Lemos–.

El III duque de Osuna era un gran aficionado al teatro e impulsó la representaciones de comedias, como broche final de lanzas y carruseles o para celebrar la visita de hombres ilustres. Con este motivo se representó una comedia, en septiembre de 1616, para recibir al duque de Nocera. Otras ocasiones, como acontecimientos políticos, trascendían a la escena. Y se contrataban los servicios de compañías italianas, como la de Andrea Della Valle y la de Cecchini. En mayo de 1618 se representó en Palacio *Il Pastor Fido* de Guarini. Y otras comedias se trasladaban a las villas de recreo de la nobleza, en *Posillipo* o *Poggioreale*.

### *La música y la Real Capilla*

En 1610, el conde de Lemos acometía la reforma en la Real Capilla, con la racionalización de sueldos y fijando el número de voces –18 voces–, de músicos –once, entre dos organistas, un laúd, corneta, trombón, arpa y cinco violines–, un maestro de Capilla, un sacristán mayor, dos ayudantes, seis capellanes y dos diáconos. Más de cuarenta personas al servicio del oficio litúrgico y el ceremonial religioso. El gasto ascendía a más de 2. 000 ducados al año. Como explicaba Lemos –que era consciente de la utilidad y eficacia de los ritos y la solemnidad de las ceremonias–, “la Real Capilla que tiene V. Md en Nápoles es de mucha auctoridad y proporcionada con las grandezas de aquel cargo” y:

parece muy justo conservarla, pues esta y otras demostraciones cuio aparato haze la dignidad de los virreyes (merecedora de representar la persona de V. Md) ayuda mucho a mantener los príncipes de sus confines y los vasallos de aquel Reyno en la obediencia y respecto de V. Md.

Según la opinión de Lemos,

en toda Italia se vive mucho de ceremonias y opinión demás que los oficios divinos se celebran con gran solemnidad; que es de lo que nuestro señor se honrra y con que se suele esforzar la devoción de los fieles<sup>192</sup>.

<sup>191</sup> Sobre el ambiente literario son clásicos los estudios de B. CROCE, F. FERNÁNDEZ MURGA, E. MELE, O. H. GREEN y A. QUONDAM, entre otros.

<sup>192</sup> *Consulta sobre la reformación de la Capilla Real de Nápoles*, Nápoles, 12 de noviembre de 1610 (AGS, SP, leg. 11, fol. 1r).



En la época de Lemos se dio el primer paso hacia la ópera, que triunfaría como género a mediados de la centuria. Y colaboraron con él A. Maiona, los Lambar-di y Di Macque y Trabacci.

Con el III duque de Osuna, las obras mezclarían la música, con el baile y la representación en la Real Sala de Palacio y se prefiguraba la fiesta barroca posterior.

### *La fiesta*

La corte festiva iniciada por Lerma iba a tener repercusión en Nápoles, gracias a la presencia de los Lemos, Benavente y Osuna. Lemos había rivalizado con el duque de Uceda en fiestas y preeminencias en España y, a su regreso, organizaría gran parte de las comedias y máscaras celebradas, en 1617, en honor a Lerma, ya en decadencia. La fiesta fue un elemento utilizado por Lemos en clave de creación de la imagen virreinal, como en el caso de la fiesta de san Juan Bautista, en el que la imagen de Lemos se asociaba a las virtudes del Buen Gobierno, la Justicia, la Prudencia o la Liberalidad. También se decoró la ciudad con epigramas y emblemas; todo un programa iconográfico culto, que promovía la autoridad municipal con la participación del pueblo. Allí se veía el espejo y la máscara —símbolo de la búsqueda de la verdad—, el ancla y el delfín —signo de madurez en los negocios—, el grifo —como custodio de la riqueza del reino—, el halcón y la piedra ágata —asociados a la tranquilidad de ánimo y la serenidad en el gobierno— y otras empresas que hacían hincapié en el valor y la sabiduría del noble —como el timón, el cuerno y la esfinge— y la vigilancia y el rigor en las medidas políticas —con la imagen del ciervo, el gavián, el reloj o el murciélago—. El resultado era un compendio de valores, como la prudencia, la sabiduría, la vigilancia, el orden, la fortaleza, la valentía, el ejemplo y la piedad, de quien era modelo para la sociedad y representante de la Corona. Además, las armas de los Castro se representaban como un Castillo e invadían el espacio público durante unos días.

Otro importante acontecimiento festivo tenía relación con las conmemoraciones en torno a los acontecimientos de la vida real, como bautizos, nacimientos, fiestas por la salud recobrada de algún monarca, bodas y onomásticas o exequias.

Durante el gobierno de Lemos, se celebraron, en 1612, fiestas para celebrar las dobles bodas hispano-francesas con el torneo aludido y, en 1616, se organizaron saraos y bailes para recibir al príncipe Filiberto de Saboya. Un triste

acontecimiento, el fallecimiento de la Reina Margarita, dio ocasión para elaborar un programa erudito de exequias reales y ensalzar los valores del reinado: la paz y la grandeza de la Monarquía.

Como explica J. I. Martínez del Barrio, la casa de Osuna también supo expresar los beneficios políticos de la fiesta y convirtieron su presencia en acto público. Fue el III duque de Osuna, afirma el autor, “quien supo aprovechar los recursos de la fiesta, tanto en la corte, como en la ciudad”<sup>193</sup>. De su estancia en Nápoles, los cronistas se hacen eco de la multitud de fiestas, banquetes, torneos, danzas y “*altri esercizi cavalleresche, che continuamente promoveva*”<sup>194</sup>, según G. Leti. Más aficionado a las armas, los rasgos caballerescos prevalecieron en las representaciones festivas, como las lanzas y torneos, aunque se dio impulso al teatro cortesano –con referencia a acontecimientos políticos y militares del momento–.

Una de las fiestas que mejor se recuerdan son las que se dieron a la imprenta en 1620 con el título de *Breve racconto della festa a ballo* que se hizo en Nápoles por la salud de Felipe III. Fue promovida por el virrey y se organizó en la Real Sala de Palacio bajo la dirección del castellano de Castel Novo, Álvaro de Mendoza. Participó la alta nobleza, como el conde de la Rocchetta, el marqués de Cusano, el príncipe de Conca, Francesco Pignatello, Carlo Sanseverino o el marqués de Anzi. Se construyó un aparato que representaba el monte *Posillipo*, con el relieve del Palacio de la Goleta, con jardines y grutas y con una ambientación –de canto de pájaros y dulces instrumentos– que recreaba las delicias de *Posillipo*, como nuevo Monte Parnaso, “*le cui Muse*”, se lee, “*à celebrare vostre lodi son dolci cantatrici*”<sup>195</sup>. En un paisaje pastoril, con voces de ninfas y pastores, cantaban las delicias de la Naturaleza, mientras las figuras alegóricas de la Fortuna, el Tiempo, la Fama y la Envidia salían de una barca y recitaban la gloria de Osuna. La iconografía utilizada –vergel natural, riqueza y abundancia de *Posillipo*– se comparaba con el Paraíso terrenal, eterno jardín, espejo del Cielo,

<sup>193</sup> J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 292.

<sup>194</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Breve racconto della festa a ballo fattasi in Napoli per allegrezza della salute acquistata della Maestà Católica di Filippo III d'Austria, Re delle Spagne, alla presenza dell'Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Duca di Ossuna, vicerè del Regno*, Nápoles 1620, cfr. J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO: *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna...*, op. cit., p. 1400.

perpetua primavera, como “*bel seggio del vostro Impero, e gloriosissima base del tempio della nostra fama*”<sup>196</sup>. Veinticuatro caballeros compartían escena con el mítico río Sebeto y con Sirenas y otras figuras mitológicas, que cantaban la belleza del monte y realizaban diversos bailes en el escenario. La figura del Amor, que emergía de una concha marina, presentaba a las damas el baile de los veinticuatro caballeros, que, en círculo, cantaban una canción de fin de fiesta y descendían a bailar en la Sala con los presentes.

Todavía seguían trabajado en la corte Francesco Lambardi, que compuso varias piezas de música para el canto de la Fama, la Fortuna, el Tiempo y la Envidia y otras figuras mitológicas, y G. Trabacci, que compuso la música para el canto de las Sirenas. También participó en el acto el músico Pietro Antonio Giramio. Por otro lado, el ingeniero del reino, Bartolomeo Cartaro, se encargó del “*disegno et architettura del monte, della marina, delle grotte e del palazzo della Goletta, e d’altre apparenze rappresentate*”<sup>197</sup>.

### *La edición*

La política editorial constituye otro de los pilares fundamentales de la política cultural de los virreyes. Los estudios de P. Manzi<sup>198</sup> y los de M. Santoro<sup>199</sup> arrojan luz sobre la dinámica editorial en tiempos del conde de Lemos en Nápoles. T. Longo y G. C. Carlino eran, por aquellas fechas, los impresores más importantes y colaboraron con el poder; otros, fueron encarcelados por editar libros sin licencia, como C. Vitale. Tanto la autoridad eclesiástica, como la autoridad civil intentaron controlar, desde la segunda mitad del XVI, el ámbito de la edición, a través de la censura y de las licencias. M. Santoro analizó y cuantificó los fondos del seiscientos en la Biblioteca de Nápoles. Las conclusiones ponían el acento en la proliferación de publicaciones conmemorativas y literarias, aunque la mayoría de los libros eran de temática religiosa. Al conde de Lemos se

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 1405.

<sup>198</sup> P. MANZI: “La stampa in Italia e particolarmente a Napoli tra il Concilio di Trento e il primo ventennio del Seicento. Vicende e annali”, *Accademie e Biblioteche d’Italia* XXXIX, n° 4-5 (1971), pp. 289-317.

<sup>199</sup> M. SANTORO (ed.): *Le Seicentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Roma 1986, y algunas referencias en I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura...”, *op. cit.*, pp. 322 y ss.

dirigían obras, como la de D. Rosell y Fuenllana sobre términos cortesanos, práctica militar y casos de estado, las exequias de la reina Margarita de Austria de Juan de Valcázar y algunos relacionados con la Academia de los Ociosos, como una obra de G. P. Alessandro, y el *Panegyricus* del marqués de Cusano –libro de referencia que enumera y ensalza la actividad de Lemos frente a las críticas–. Otros autores estuvieron al servicio del noble, como Juan de Arce Solórzano, gran bibliófilo, que diseñó la Biblioteca de la Universidad y compuso el sermón de las exequias de Margarita de Austrias<sup>200</sup>.

De 1611 a 1617 se editaron en Nápoles varios Compendios e Historias del Reino de escritores, como E. Bacco, G. Mormile, P. Collenuccio, T. Costo y otras obras encomiásticas de G. C. Capaccio –como las exequias del VI conde de Lemos o la fiesta de san Juan Bautista–. A. Molfesio publicaba, también, en 1613 y 1616, sus Comentarios y Adiciones a las costumbres napolitanas. Y otros libros de gran éxito eran los que relataban batallas y los sucesos del reino, además de consejos políticos. También, proliferó la literatura de entretenimiento y las ediciones musicales, desde el famoso *Melopeo* de P. Cerone, hasta los madrigales y otras composiciones de los músicos de la Real Capilla –algunos de ellos dedicados a Lemos–. La crítica cortesana se reflejaba en el libro de A. Brancalasso, el *Laberinto de corte*, publicado en 1609.

Por otro lado, hacíamos referencia a algunos opúsculos<sup>201</sup> que corrían por Nápoles para contrarrestar la labor propagandística de Lemos y que tenían detrás a los detractores que apoyaban el relevo del duque de Osuna. La imagen de Lemos escribiendo comedias y leyendo a Cervantes –se dice que le sustentó en casa– se contraponía a la imagen de un estadista –sería la imagen del duque de Osuna– que escribía Comentarios y máximas políticas. Además, se ensalzaba la liberalidad del duque de Osuna, que ejercía su protección hacia escritores con dinero, hábitos y honores, como en el caso de Quevedo. E. Sánchez<sup>202</sup> ha tratado más ampliamente esta documentación.

<sup>200</sup> El sermón de Diego de Arce estaba dirigido a la condesa de Lemos y fue publicado por T. Longo, en 1612. *Vide* referencias en E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia 2007.

<sup>201</sup> *Discurso contra el Panegírico que hizo el marqués de Cusano en alabanza del conde de Lemos*, BNE, Mss. 8233, ya citado en I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura...”, *op. cit.*, pp. 300 y 301.

<sup>202</sup> E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura...*, *op. cit.*

Para G. C. Capaccio la diferencia entre ambos parecía clara. Así, afirmaba el autor en *Il Forastiero* que, mientras el conde de Lemos era amante de las poesía y las letras, fomentaba las composiciones de la Academia y escribía comedias que se recitaban con gran aplauso, el III duque de Osuna era “*tutto'l contrario... che non mostrò di essere altro che soldado*”<sup>203</sup>.

El conde de Lemos comisionó otras obras importantes que no tenían nada que ver con la actividad literaria, como el *Tratado de la Abundancia* de Antonio Serra, publicado en 1613<sup>204</sup>.

En una publicación reciente, E. Sánchez hacía un estudio de los libros del virrey Osuna, que constituyen indicios “sobre la atención que dedicó a la imprenta como medio de difusión y propaganda del programa y de la acción virreinal”<sup>205</sup>. La centralidad que adquirió el conde de Lemos en la vida cultural y editorial del reino se tradujo, en el caso de Osuna, en la proliferación de obras de teatro y fiestas, “como proyección de su forma de entender la fruición de riqueza cultural del reino”<sup>206</sup> y de temas de interés para el duque y para Quevedo, como la Historia de España y las empresas políticas<sup>207</sup>. En este periodo, se reimprime la *Oración hecha a la muerte de Felipe II* de Felipe Filantes, de 1598, en la que se refleja la imagen del Rey burócrata, que lleva los asuntos de sus reinos, y de la justicia inherente al gobierno; virtudes que revelan los deseos del duque de Osuna de perfilar una imagen virreinal similar. Un interés parecido por Felipe II recorre parte de la obra de Quevedo. Por otro lado, E. Sánchez destaca otras dos obras publicadas que estaban en consonancia con la personalidad del duque de Osuna, a saber: *Las guerras de Flandes* de Francesco Lanario, editadas en Nápoles, en 1617, y en las que se incluían las hazañas del duque como soldado; una obra que difundía la imagen del héroe militar, liberal y magnánimo. Y, por otro lado, además del libreto conmemorativo de 1620 de la *Festa a Ballo*, se daba a la imprenta el *Sermón de la Inmaculada Concepción*, del doctor Pedro de Miraval, que tenía como función resaltar la devoción de la casa de Osuna a la Inmaculada, como símbolo de la piedad del mundo hispánico.

<sup>203</sup> Cfr. I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: “Poder y cultura...”, *op. cit.*, p. 302.

<sup>204</sup> Noticias en E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>205</sup> E. SÁNCHEZ: “Los libros del virrey Osuna”, en E. SÁNCHEZ GARCÍA: *Imprenta y cultura...*, *op. cit.*, p. 93 y ss.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 94. La autora afirma, como también hace A. QUONDAM, que el conde de Lemos intentó imponer un *dirigismo cultural*, que requiere ser matizado.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 95.

d) Las instituciones

*La Academia de los Ociosos*

Este dinamismo intelectual intentaría ser canalizado por el virrey Lemos para crear una colaboración con las élites. La apertura de una Academia –la Academia de los Ociosos–, después de la clausura y prohibición que había recaído sobre ellas por haber constituido un foco de oposición a la autoridad virreinal, resultaba una estrategia arriesgada. Sin embargo, la cultura era un medio eficaz –como lo era la liberalidad regia– para tejer redes clientelares y fomentar la integración y la esperanza de un destino común. Para S. Shütze, la institución de la Academia formaba parte del programa general de reforma –de gran relieve político, económico y cultural– del conde de Lemos<sup>208</sup>. Para este autor, la política cultural del noble se orientaba hacia la reordenación institucional, didáctica y científica, era una fórmula para buscar una “*via di mediazione*” y se podría definir como “*di controllo attraverso l'integrazione*”<sup>209</sup>. Como también expresara A. Quondam, aunque con matices, se trataría de una *instrumentalización del potencial intelectual* a través de una base institucional<sup>210</sup>. Sin embargo, los límites del control eran poco rígidos y, como también estudia el autor, el ámbito de la Academia fue un lugar de intercambio cultural y de relación entre artistas, escritores, nobles, letrados y eclesiásticos. También hubo espacio para la crítica.

S. Shütze, en un conocido artículo, ponía de relieve la relación entre miembros de la Academia, como G. B. Basile y M. Stanzone –que se dirigían poemas y pinturas–, Battistello y G. B. Basile, F. Santafede y G. C. Capaccio, y como éstos, otros tantos ejemplos. También, B. Croce<sup>211</sup> analizó, en su día, la relación entre los escritores españoles y los artistas napolitanos, como en el caso de G. B. Marino y el conde de Villamediana o G. B. Basile y Quevedo.

<sup>208</sup> S. SHÜTZE: “Il nuovo Parnaso napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento”, en M. BOSSE y A. STOLL (a cura di): *Napoli vicereame spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Nápoles 2001, p. 407.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 409.

<sup>210</sup> *Ibidem*. La tesis de A. QUONDAM es más extrema. Para este autor, Lemos ejerció un verdadero control sobre los intelectuales y la Academia. La conjura de parte de la alta nobleza hace pensar que intentar implantar medios coercitivos no daba buenos resultados.

<sup>211</sup> B. CROCE: “Sensualità e ingegniosità nella lirica del Seicento”, en B. CROCE: *Letteratura italiana del Seicento...*, *op. cit.*

La apertura de la Academia de los Ociosos tuvo lugar en 1611 a instancias de G. B. Manso, marqués de Villa. Para F. Fernández Murga<sup>212</sup> se trató de crear una “comunidad de intereses” entre la intelectualidad napolitana y española. Para otros autores, fue un mecanismo de control de la intelectualidad. Sin embargo, se pueden matizar las interpretaciones. La iniciativa partió del noble napolitano G. B. Manso –para otros, ya existía un núcleo primigenio en torno a F. M. Brancaccio<sup>213</sup>– y entraron en la Academia ciento cincuenta personas –entre nobleza, elite togada, científicos y médicos–. Dentro de la institución, escritores y cronistas, juristas y alta nobleza colaboraron con el programa de Lemos, aunque no todos pertenecían al *entourage* del virrey –de hecho, el duque de Bovino se enfrentó a Lemos y era miembro de la Academia–. Podríamos matizar la tesis de autores italianos, como A. Quondam<sup>214</sup>, para los que el conde de Lemos habría intentado implantar, con esta iniciativa, el modelo cultural castellano. Sin embargo, no se trataba tanto de imponer, como de canalizar las posibilidades del consenso.

Aún así, es indiscutible que la Academia sirvió a la cultura oficial y que hubo ciertos mecanismos de control. El funcionamiento interno, el nombramiento de miembros y cargos –el acceso– y las lecturas y temas a debatir estaban regulados por unas leyes publicadas por C. Padiglioni. Una de las condiciones que se plantearon para la apertura de la institución fue la prohibición de discusiones sobre política y religión. Esta vigilancia se veía como necesaria después de la experiencia del virrey Toledo, que tuvo que suprimir las Academias por constituirse en focos de disidencia. A pesar de estas limitaciones, el programa cultural de Lemos estaba inspirado en otros elementos más sutiles, más allá de la coerción –aunque gobernó con autoridad–. El virrey conjugó la *utilidad* política e ideológica de la cultura con la libertad artística y literaria. En esta línea de interpretación se sitúan los estudios de A. Musi<sup>215</sup>. La Academia fue escenario de la

<sup>212</sup> F. FERNÁNDEZ MURGA: “El conde de Lemos, virrey-mecenas de Nápoles”, *Annali. Istituto Universitario Orientale*, (Nápoles 1962), pp. 1-27.

<sup>213</sup> O. H. GREEN: “The literary court of the conde de Lemos”, *Hispanic Review* (1993), pp. 290-308.

<sup>214</sup> A. QUONDAM: “La politica culturale del conte di Lemos...”, *op. cit.*

<sup>215</sup> A. MUSI: “*Non pigra quies*. Il linguaggio politico degli academi oziosi e la rivolta napolitana del 1647-48”, en E. PII (a cura di): *I linguaggi politici delle rivoluzioni in Europa, XVII-XIX secolo*, Leche 1990, pp. 85-104.

proyección de la intelectualidad de la época –desde científicos a escritores e historiadores, que se dieron cita en el claustro de *San Domenico Maggiore*–, aunque se garantizó el orden establecido.

Según A. Musi, el pensamiento esbozado por los académicos sirvió para elaborar las ideas revolucionarias de mediados de la centuria, aunque en la época de Lemos no hubo intención de ruptura política. Desde la Academia de los Ociosos, Francesco de Pietri escribía su *Historia napolitana*<sup>216</sup> y ensalzaba la paz como compañera de las letras. También, recogía ejemplos de la historia greco-romana para resaltar las figuras napolitanas célebres en la paz y en la guerra. La alabanza al genio napolitano llegaba hasta tiempos recientes en los que destacaban hombres de cultura, como T. Tasso y J. Sannazzaro. Francesco de Pietri mencionaba escritores coetáneos, como G. B. Della Porta, G. B. Marino y Victoria Colonna. El autor también mencionó la importancia para la cultura partenopea de la Academia de los Ociosos. Por otro lado, A. Basso y G. Genuino utilizaron la *Historia* de Francesco de Pietri para articular el mito de una Nápoles antigua y Republicana –federada con Roma y relativamente autónoma respecto al poder central<sup>217</sup>– y crear un modelo de gobierno distinto al español, que cobró forma en las revueltas de 1647 y 1648.

Por tanto, frente a la postura de A. Quondam –para el autor se intentaría homogeneizar el pensamiento–, A. Musi e I. V. Comparato ponen de relieve las distintas tendencias dentro de la Academia y la dialéctica de posiciones, en el marco de un lenguaje común.

En definitiva, como ha explicado A. Musi, en el seno de la Academia había colaboración con el poder, pero también era un “microcosmos” que reflejaba diversas posiciones intelectuales de la sociedad napolitana<sup>218</sup>. El programa de Lemos incluía la estrecha relación entre poder y cultura. En palabras de A. Musi, se trataba de:

*un modello di costituzione in cui la rappresentanza dei ceti intellettuali doveva contribuire a consolidare la sovranità, la regalità ed essere specchio di virtù morali*<sup>219</sup>.

<sup>216</sup> F. DE PIETRI: *Dell'Historia napolitana*, Nápoles 1634.

<sup>217</sup> Según palabras de A. MUSI, en su artículo citado.

<sup>218</sup> A. MUSI: “*Non pigra quies. Il linguaggio politico...*”, *op. cit.*, p. 88.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 95.



La propaganda política –en las composiciones poéticas dedicadas a Lemos o en la participación de los poetas y literatos en los libros de conmemoraciones festivas– dejó espacio a la elaboración de una cultura propia y al análisis particular de la historia que recogerían autores posteriores.

Según los estudios de A. Musi, la Academia de los Ociosos continuó con su actividad después del gobierno de Lemos. G. B. Marino ocupó, entonces, la presidencia. En el periodo anterior, había sido G. B. Manso, marqués de la Villa, el que había presidido las sesiones de la Academia. Para el historiador italiano, en la época de Lemos se articuló la colaboración con el virrey y hubo una escasa reacción contra la autoridad constituida.

### *La Universidad*

En la reforma universitaria <sup>220</sup> se pueden distinguir varios aspectos fundamentales: por un lado, la reforma del edificio –con la remodelación de las antiguas caballerizas– y el nuevo espacio otorgado a la sede de la Universidad –alejada del centro de poder–. En este sentido, destaca la labor de arquitectos y escultores que dejaron la impronta heráldica de la casa de Austria y del linaje de los Lemos en la fachada principal. Por otro lado, la reforma del programa educativo, la selección de profesores, los cambios en la jerarquía universitaria –con el papel central del capellán mayor y de un consejero–, el acceso a las cátedras, la obtención de títulos académicos –se regularon los plazos, contenidos y métodos de evaluación con criterios de excelencia y rigor–, el nuevo calendario escolar –se ampliaba el año académico– y la inauguración de una nueva Biblioteca –que ocupaba un lugar central en el ámbito arquitectónico, como canal de difusión y elemento estructural de las distintas ramas del saber–. También, hubo innovaciones en el ceremonial y en el control de los estudiantes –con la creación del nuevo oficio de capitán de guardia y la designación de una cárcel específica–.

La apertura se festejó con una solemne cabalgata, el 14 de junio de 1615, a pesar de no estar concluido el edificio, según el proyecto de G. C. Fontana –se recoge en el *Panegyrico* de G. Barrionuevo–. Según una pragmática del virrey, se adoptaron los trajes académicos al uso de España –con los birretes y mufetas de colores asignados a cada disciplina– y se establecía la presencia de la autoridad virreinal en las principales ceremonias académicas, como la provisión de cátedras y la apertura del año universitario.

<sup>220</sup> Son esenciales los estudios de G. C. CECI, N. CORTESE y V. TROMBETTA.

En el plan arquitectónico, además de las reformas introducidas por G. C. Fontana, otros escultores se encargaron de esculpir los escudos de armas de los Reyes y de los Lemos y un epitafio en alusión a la magna obra de Lemos —se ensalzaba la labor del noble en la justicia, el orden público y el saber y se le reconocía como continuador de Federico II y del Rey Católico—. Tanto las ménsulas de los balcones, como los capiteles de las columnas y pilastras —además del epitafio esculpido en mármol— eran obra de V. Finelli. Otros, como C. Fanzago y B. Argento, se encargaron de realizar los escudos de la Monarquía y el linaje —en los laterales y flanqueando el escudo real—. Por último, A. Landi, T. Montani, F. Casano, G. D'Auria y M. Naccherino realizaron las esculturas de la Enseñanza, la Eternidad, la Sabiduría, el Mérito y la Virtud, que decoraban la fachada —algunas de ellas procedían de Cuma y se encontraron en el Palacio—. En el aula semicircular de la Universidad —llamada teatro; espacio para los actos solemnes— se colocaron las estatuas de la Filosofía, la Justicia y la Teología.

Para muchos autores, se adoptó el modelo de Salamanca, se dio mayor competencia a las autoridades rectoras del mundo académico y habría una mayor presencia de la autoridad virreinal en el ceremonial y en la toma de decisiones —gracias a la nueva responsabilidad del capellán mayor y de un consejero nombrado por el virrey—, se recortaron los derechos de los estudiantes y se pusieron medios para evitar la rebeldía y los disturbios. Además, se elevó el nivel de los profesores y alumnos con pruebas de acceso a las cátedras y con planes de estudio más exigentes.

La iniciativa de Lemos recibió las críticas de parte de la nobleza que tenía intereses en la Universidad —recaudaban impuestos por la expedición de unos títulos que se redujeron al elevar el nivel y la competencia, según la nueva reforma—. El duque de Osuna volvió a utilizar los focos de descontento para desprestigiar la labor de Lemos y consolidarse en el poder. Además, a partir de 1620 cambiaron algunas medidas de Lemos —se permitió que los estudiantes tomaran nota mientras dictaba la lección el profesor para facilitar el estudio—. También, se devolvió la jurisdicción al Gran Canciller —miembro de los Siete Oficios— y al Colegio de Nápoles de hacer doctores.

#### e) La ciudad: transformación urbana y Palacio Real

La articulación de un nuevo espacio de corte resultó esencial para escenificar la magnificencia de la Monarquía hispánica y consolidar el poder virreinal. Las obras públicas —el Palacio Real y la nueva Universidad—, la huella heráldica en

las inscripciones de edificios y fuentes y la fiesta —en la Plaza del Palacio o en las calles de la ciudad— conforman una nueva visión de la propaganda regia y de la capacidad del virrey de articular la presencia hispánica en el reino —al menos en la capital—. También era un capítulo importante —y digno para conservar la memoria de los grandes gobernantes— mejorar las condiciones de lugares estratégicos de la ciudad —como el puerto de Nápoles, que se pensó en reformar con diseños de Domenico Mora en tiempos del VI conde de Lemos— o las obras de ingeniería hidráulica para canalizar el agua y abastecer a la ciudad de Nápoles y llevar a cabo la desecación de aguas pantanosas para mejorar la agricultura de las tierras colindantes, como hizo el VII conde de Lemos.

Tal y como he puesto de relieve en otras ocasiones, todas estas medidas iban dirigidas hacia el control del desarrollo urbano y la consolidación de la ciudad como centro del poder político y administrativo, además de atender a las necesidades públicas; un nuevo espacio que ensalzaba el Palacio como centro simbólico de las representaciones del poder<sup>221</sup>. También, en el Palacio Real se dejó constancia de los símbolos de la Monarquía y el Linaje de Lemos. A los lados del ingreso principal aparecen las inscripciones que remiten a los comitentes y a la ciudad de Nápoles. En el piso superior se encuentra esculpido el escudo de armas de la Monarquía y está flanqueado por símbolos heráldicos de los Lemos. G. C. Fontana continuó, en época de Lemos, el proyecto que comenzó su padre Domenico con el VI conde.

Los estudios de V. Pacelli y C. Picone<sup>222</sup>, E. Nappi<sup>223</sup> y las recientes aportaciones de Juan Luis Palos<sup>224</sup> al estudio del programa iconográfico del conde de Lemos en el Palacio Real de Nápoles revelan, también, la más estrecha colaboración entre artistas y escritores en la propaganda de la Monarquía en la corte virreinal. Para muchos, el programa fue obra de G. C. Capaccio, G. B. Manso y M. Cavalieri y fue supervisado, según las noticias de E. Nappi, por G. C. Fontana. E. Nappi sacaba a la luz los pagos a diversos pintores que habían realizado obras para el Palacio Real, desde 1611 a 1613, entre ellos, a G. B. Caracciolo,

<sup>221</sup> I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, poder y mecenazgo...*, *op. cit.*

<sup>222</sup> C. PICONE y V. PACELLI: *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1997.

<sup>223</sup> E. NAPPI: “I viceré e l’arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima* XXII, fasc. 1 y 2 (1983), pp. 43-44.

<sup>224</sup> La aportación reciente de J. L. PALOS en la *Revista de Historia Moderna* de la Complutense.

G. Balducci, B. Corenzio y G. D'Auria. El diseño pictórico ensalzaba las figuras de los primeros virreyes y otras escenas de la historia de la agregación y conquista y de la historia reciente.

Según las noticias de V. Pacelli y C. Picone, G. B. Caracciolo se encargaría de realizar pinturas sobre el Gran Capitán y B. Corenzio iniciaría, en el mismo periodo, la decoración del Gran Salón de los Embajadores. La serie del Gran Capitán abarcaría desde las empresas en Calabria, hasta las entrevistas con los delegados franceses, la defensa de Balletta y la entrada en Nápoles, entre otros. La aparición del escudo de Lemos en la estancia del Palacio parece corroborar estas apreciaciones y la cronología que proponen los autores. Por otro lado, también afirman que la serie de B. Corenzio incluía otros temas, como Los Fastos de la Casa de España, La guerra contra Alfonso de Portugal, La guerra contra Luis XII de Francia, La lucha contra los moros, La ayuda de los españoles a Génova frente a los franceses, La conquista de las Canarias, La victoria de las Alpujarras, La expulsión de los judíos, La entrada de Fernando de Aragón en Barcelona, El descubrimiento del Nuevo Mundo y El juramento de Felipe III al reino de Sicilia. Las series de Alfonso V el Magnánimo y la gloria de la casa de Aragón, según los autores, sería posterior y, también, los retratos de los virreyes, que se hicieron por encargo del conde de Oñate, a partir de 1647. Por tanto, durante la época de Lemos trabajaron en el proyecto diversos artistas, aunque el programa iconográfico no se terminaría hasta la época del virrey duque de Alba.

Desde España, la historiografía<sup>225</sup> aragonesa, a través de los Anales de J. Zurita, dejaba constancia de las empresas en Italia de Fernando el Católico y el Gran Capitán. En las crónicas de la época, en las castellanas y aragonesas, además de ensalzar de forma laudatoria a los Reyes, se perfilaban los argumentos de la conquista y la agregación del reino: la herencia de la casa de Aragón, la legitimidad dinástica, la conquista por las armas y la defensa frente al poder francés. La historia se convertía en argumento de legitimación de la presencia hispánica —y se apelaba a las causas justas frente a la rama ilegítima de la casa de Aragón, que reinó en Nápoles en los albores del XVI—. También se esgrimió la posible relación del Rey don Fadrique de Aragón con el turco para justificar las acciones del Rey Católico. Como afirmaba E. Berenguer, muy pronto se perfiló el interés de Fernando el Católico por el trono de Nápoles.

<sup>225</sup> Vide I. ENCISO: "La historiografía española de la conquista de Nápoles", en G. GALASSO y C. J. HERNANDO (coords.): *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, Madrid 2004, pp. 77-123.

### *El modelo Oñate*

A mediados de siglo, Nápoles seguía siendo un destino codiciado para los hombres de gobierno. La coyuntura de los años 40 marcó una nueva tendencia en la alianza de la Corona con los distintos grupos sociales del reino y los aspectos culturales jugaron un papel de primer orden para subrayar la fidelidad de las elites y el *ceto* medio. El VIII conde de Oñate utilizó la cultura con fines políticos e instauró un nuevo modelo cultural, tal y como ha estudiado L. M. Enciso.

Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate, fue nombrado virrey de Nápoles en 1648. Previamente, había sido embajador en Inglaterra y Roma. Entre sus aficiones se encontraba la política y tenía estudios jurídicos. Poseía, al decir de L. M. Enciso, una “buena formación intelectual, moral y social”<sup>226</sup>. Las victorias político-militares sirvieron para crear espacios de convivencia a través de las fiestas y paseos a caballo. También, los acontecimientos de la vida real tuvieron eco en el reino. La fidelidad era pieza codiciada para la Corona después de las revueltas de 1647 y 1648. Una de las primeras iniciativas de Oñate, que marcaban ya el modelo posterior de gobierno, fue la cabalgata por las calles de Nápoles en un recorrido simbólico que tendía a conquistar los espacios de la revuelta. Había ordenado la manifestación pública de fidelidad al poder español. Además, hubo celebraciones de diversa índole a lo largo de su gobierno. Los juegos nocturnos y los torneos, explica L. M. Enciso, conmemoraban la conquista de Barcelona en 1652. A través del concurso de nobles en la corte, se hizo patente el apoyo de la elite a la Monarquía. Asimismo, se organizaron bailes y comedias, cañas y toros para festejar el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria. Por otro lado, se restauró la celebración del carnaval en 1652 y continuaron las fiestas de carácter religioso, como la fiesta de san Juan Bautista o la del Corpus Christi.

En otro orden de cosas, el conde de Oñate compartió con la nobleza el gusto por la pintura, sin menoscabo de la utilización con fines políticos del arte, el teatro y la escritura. Tuvo relación con M. Stanzione, que se convirtió en uno de los pintores más influyente del periodo Oñate. Fue autor de la decoración de la Gran Sala de los virreyes y del retrato a caballo del noble. Por otro lado, José Ribera también obtuvo la protección del conde, aunque perdió su favor, quizá

<sup>226</sup> L. M. ENCISO RECIO: “El modelo cultural de Oñate en la Nápoles del siglo XVII”, (ejemplar xerocopiado). *Vide* A. MINGUITO PALOMARES: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara...*, *op. cit.*

debido a la rivalidad entre Oñate y don Juan de Austria. Ribera había pintado, asimismo, un retrato ecuestre de don Juan. Otro de los grandes maestros que tuvo relación con Oñate fue Velázquez, que viajó a Italia en varias ocasiones para satisfacer encargos regios. Y habría que citar a artistas napolitanos, como Cosimo Fanzago, Andrea Vaccaro o G. Finelli, entre otros.

Otro personaje interesante que formó parte del *entourage* del virrey fue Virgilio Malvezzi, según los estudios de A. Minguito.

En general, como se desprende de investigaciones recientes, el ambiente cultural de la Nápoles de mediados de la centuria fue de renovación y tolerancia, aunque Oñate se encargaría de devolver al reino la seguridad y confianza en la Corona. La música, la filosofía y el pensamiento científico evolucionarían gracias, en gran medida, a figuras como Fabio Colonna o Marco Aurelio Severino. En definitiva, a juicio de L. M. Enciso, “el difícil e inteligente equilibrio entre control y apertura se manifestó en múltiples campos”<sup>227</sup>, como la ciencia, la edición o la literatura.

Por los estudios de M. Santoro, conocemos la situación de la imprenta y la edición en la Nápoles del XVII. En la época de Oñate proliferaron las obras jurídicas, literarias y religiosas. Son abundantes las obras encomiásticas, la emblemática y las gacetas y noticiarios. La recepción de obras europeas no significaba la plena libertad en la circulación de ideas. El control de la edición y la literatura de propaganda fueron dos ámbitos tradicionales de influencia de la autoridad virreinal, y de manera especial en periodos de inestabilidad política. La licencia de impresión y la vigilancia por parte de la Administración y la Iglesia actuaban de filtro, aunque no faltaron los conflictos entre el poder civil y eclesiástico. Oñate se mostró más abierto a las novedades, aunque se adoptaron medidas restrictivas en la cultura para evitar los brotes disidentes y ahogar la ideología revolucionaria. Autores como Genaro Grosso, Pietro Cornelio, Capecelatro o G. B. Buranga escribieron obras laudatorias hacia el gobierno de Oñate.

Sin embargo, las actividades culturales que cobraron mayor impulso con Oñate fueron la música –la ópera– y el teatro. Para la mayoría de los autores, no dejaron de ofrecer un campo experimental para la propaganda. El conde contó con la famosa compañía de los *Febi Armonici*, que “colaboraron con el virrey en la ciudad napolitana y contribuyeron a exaltar la imagen del político”<sup>228</sup>. En la

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 18.

compañía de músicos-actores destacaba el tenor y compositor Francesco Ciriello. Se acondicionó la Gran Sala de Palacio y la Sala de los virreyes para las representaciones. Esta última se inauguró en 1652 con la obra *La Veremonda*. Con Oñate también colaboró el escenógrafo G. B. Balbi. Así,

con el empuje y ejemplo de los mejores autores de Italia, Nápoles se convertirá, bajo Oñate, en uno de los focos teatrales y musicales más importantes de Italia y Europa <sup>229</sup>.

Andrea Falconieri, Cavalli o Provenzale contribuyeron, en gran medida, al desarrollo musical de la Nápoles de aquel tiempo.

La Universidad y las Academias fueron otros espacios en los que Oñate intervino para completar la restauración del orden y la vida cotidiana después de la revolución. El curso académico se reanudó en 1648 y la ceremonia de apertura de la Universidad se convirtió en ocasión para elogiar la labor de Oñate en aplacar la revuelta y conquistar la paz. En los estudios universitarios, concluyen los especialistas, Oñate, “aunque respetaba las tradiciones, no se cerró a las nuevas corrientes” <sup>230</sup>. Las iniciativas en el terreno económico –pago a profesores– e ideológico –reformas en la regulación interna de la Universidad, en los estatutos y la promoción de cargos– tendían a controlar la vida académica. Por otro lado, en las Academias que funcionaban en la época de Oñate; unas, resultaban más apegadas al saber tradicional, y, otras, se abrían a las nuevas fórmulas. Oñate heredó la Academia de los Ociosos –inaugurada por Lemos a principios de siglo– y estuvo presente en algunas de sus sesiones.

En definitiva, con el VIII conde de Oñate proliferaron las fiestas, el teatro y se dio impulso a la decoración pictórica de Palacio, en la que se ensalzaba la figura del virrey como máxima autoridad en el reino. La coyuntura de mediados de la centuria marcó el sentido político del modelo cultural implantado por el conde de Oñate.

### *Perfiles del marqués del Carpio*

Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y marqués del Carpio, estuvo en Nápoles desde 1683 a 1687, en un nuevo periodo, durante el reinado de

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 24.

Carlos II. Según las últimas investigaciones, su afán coleccionista y su gusto se fueron perfilando desde su posición italiana. Fue embajador en Roma y virrey de Nápoles. La coyuntura era diferente, aunque su relación con intelectuales napolitanos y con el mundo de la cultura continuó, tal y como había hecho el conde de Oñate. En aquellos años, aunque las circunstancias habían cambiado, la Corona necesitaba recuperar su imagen y autoridad perdida en beneficio de la elite. El marqués del Carpio se rodeó de nobles eruditos, como el duque de Maddaloni, el príncipe de Cellamare o el príncipe della Roccela, y tuvo relación con el *ceto* togado y con los sectores populares. Para L. de Frutos, era necesario “un nuevo proceso de restauración y de recuperación del poder monárquico”<sup>231</sup>, tal y como había hecho Oñate. Es decir, para los especialistas, se podría hablar de cierta continuidad entre el modelo implantado a partir de mediados de la centuria y las últimas décadas de siglo. La novedad del marqués del Carpio fue su singularidad en la inclinación hacia las artes y el gusto por la ostentación, que penetró en la cultura y creó un nuevo modelo de magnificencia barroca.

En Nápoles, el marqués del Carpio buscó el consenso social, trató de ensalzar a la Corona y recuperar el poder de la Monarquía, se institucionalizó el calendario festivo, y creó, en definitiva, una corte en la que brillaban importantes intelectuales y artistas, como el poeta Sebastiano Baldini, el músico Scarlatti, filósofos y astrólogos, como Ignacio de san Blasco, el padre Buenaventura Tondi y el jesuita padre Cottinguez, y pintores como Lucas Jordán. Se dio un nuevo impulso al teatro y la música y se acondicionaron nuevos espacios para las comedias y el esparcimiento en Palacio y la ribera de Posillipo. L. de Frutos ha delineado los contornos de esta corte provincial.

La autora alude en su investigación a la fiesta realizada por el cumpleaños de Carlos II, en 1685. El sentido político de la fiesta es símbolo de la política cultural del marqués del Carpio. Para la ocasión, se puso en escena *El Fetonte*, con música de Scarlatti y texto de G. D. de Totis. En ella dialogaban el Tiempo y las Edades de Oro, Plata, Bronce y Hierro para presentar las glorias pasadas de la Monarquía y los augurios de futuro, en los que la institución saldría triunfante. La Memoria recordaba el pasado y el Augurio vaticinaba lo mejor para el Futuro. En el pasado se unían la Gloria y la Virtud y el Futuro vencía el Tiempo. Para L. de Frutos, “las manifestaciones del poder regio debían ser aún más

<sup>231</sup> Vide L. DE FRUTOS: *El VIII marqués del Carpio...*, op. cit., p. 1021.



explicitas”, en un momento en el que se hacía necesaria “la intervención del poder español para reafirmar su presencia ante los grupos sociales..., cada vez más fuertes en el gobierno del reino” <sup>232</sup>.

Como conclusión, en la época de Felipe III destacarían varios modelos culturales, entre ellos, el de Lemos –más intelectual y con tendencia a la integración– y el modelo Osuna –más enfocado a la propaganda–.

A mediados de siglo, durante el reinado de Felipe IV, L. M. Enciso ha comparado modelos precedentes con el que inauguró Oñate –más político–. Este momento resultó esencial en la evolución del siglo. Oñate pudo resolver la crisis con nuevas alianzas sociales y una política cultural intencionada, según L. M. Enciso.

Finalmente, se podría establecer un tercer modelo de la magnificencia barroca que impulsó el marqués del Carpio, durante el reinado de Carlos II. Ya en los años 80, según L. Ribot, se observarían signos de recuperación de la Monarquía hispánica.

Por tanto, no podemos hablar, como hacía L. Suárez de Figueroa, de *naufra-gio*, sí de *amenazas* y de *singular vigilancia y prudencia, reformatión e industria para reparar daños*. En ello la cultura tuvo mucho que ver.

<sup>232</sup> Vide L. DE FRUTOS: *El VIII marqués del Carpio...*, *op. cit.*

## *El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV*

María A. Vizcaíno

Madrid era, en tiempos de Felipe IV, junto con Londres y París, una de las ciudades más pobladas de Europa <sup>1</sup>. Una fotografía social de la populosa Corte en esos años revela un llamativo predominio de la actividad artesanal y constructiva <sup>2</sup>. Una de las causas de ese predominio fue el incremento del consumo de bienes costosos, nacido de la difusión de una mentalidad, calificada por Bennasar de “suntuaria”, que arrastró a los hombres cercanos al rey a emular su pasión por coleccionar pinturas <sup>3</sup>. Se entiende así que fueran más de quinientos los pintores que trabajaban en Madrid durante el reinado de Felipe IV. Encastrado en ese grupo, un influyente círculo de procedencia extranjera pugnaba por abrirse camino <sup>4</sup>.

Aun siendo más numerosos los pintores flamencos que se afincaron en el Madrid del cuarto Felipe que los de ascendencia italiana, fueron precisamente

<sup>1</sup> H. THOMAS: *Madrid. Una antología para el viajero*, Grijalbo, Barcelona 1988, p. 30. Para el crecimiento de Madrid consúltese, por ejemplo, J. I. FORTEA: *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (ss. XVI-XVIII)*, Universidad de Cantabria, Santander 1997, pp. 155-156.

<sup>2</sup> Esta fotografía nos la brindan los tres mil trescientos ocho individuos del donativo de 1625, cfr. VV. AA.: *Atlas histórico de la ciudad*, Fundación Caja Ciudad-Lunweg, Madrid 1995, p. 193

<sup>3</sup> B. BENNASAR: *La España del siglo de oro*, Crítica, Barcelona 1983, p. 261. Para la relación entre la pasión por la pintura del rey y el afán coleccionista de los cortesanos cfr. J. BROWN: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid 1995, p. 145.

<sup>4</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2005, pp. 12-13.

éstos últimos los que tuvieron una presencia más fulgurante en la Corte. Una excepción notable es el caso de Rubens, probablemente el pintor vivo más apreciado por el monarca <sup>5</sup>. No olvidemos, sin embargo, que a pesar de ser flamenco, tanto su forma de pintar como su personalidad, tenían la impronta de la cultura italiana <sup>6</sup>.

La historia de la relación de la Corte española con los pintores italianos había alcanzado su punto más álgido con Tiziano, quien sin ni siquiera llegar a establecerse en España, había sido encumbrado sin titubeos por el patronazgo del emperador Carlos y de su hijo Felipe II <sup>7</sup>. Su obra, desde entonces, fue atesorada por todos los Austrias que les sucedieron en el trono <sup>8</sup>. En tiempos de Felipe IV, las pinturas de Tiziano seguían considerándose el paradigma de la perfección y eran estudiadas con feroz tesón por los pintores más dotados y conscientes de la época <sup>9</sup>. Tras Tiziano, el otro hito importante de la presencia de pintores italianos en la Corte fue la llegada de manieristas florentinos reclutados para realzar con sus pinceles el esplendor de la obra magna del reinado del rey prudente: el Escorial <sup>10</sup>. Serán los descendientes de esos pintores, el núcleo más destacado en torno al que se articule el círculo de italianos que trabajarán en la Corte de Felipe IV.

<sup>5</sup> Prueba de esa predilección es el hecho de que el retrato ecuestre que pintó del rey en su segundo viaje a la Corte, sustituyó a uno de mano de Velázquez, realizado sólo un par de años antes. Recordemos, además, que fue a Rubens y no a Velázquez a quien se encargó la mayor parte de las “poesías” de la Torre de la Parada, cfr. VV. AA.: *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII [Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado del 17 de diciembre de 1999 al 5 de marzo del 2000]*, Museo del Prado-El Viso, Madrid 1999, pp. 40 y 86.

<sup>6</sup> Sus años de formación en Italia habían hecho de él un perfecto asimilador del estilo veneciano (*Ibidem*, pp. 68-69).

<sup>7</sup> M. MANCINI: *Tiziano e le Corti D'Asburgo*, Instituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1998, pp. 61-63.

<sup>8</sup> F. CHECA: *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Nerea, Madrid 1994, pp. 130-167.

<sup>9</sup> La devoción incondicional que por él sentían Rubens, Van Dyck y Velázquez, los pintores cortesanos más dotados de su siglo, era ilimitada, ya que en él tenían además de un maestro de la pintura, un brillante modelo de artista cortesano, cfr. J. BROWN: “Tres pintores cortesanos”, en *Velázquez, Rubens y Van Dyck...*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> F. CHECA: *Felipe II mecenas de las artes*, Nerea, Madrid 1993, pp. 301-321.

Llegar a ser pintor del rey no era tarea fácil, teniendo en cuenta la férrea determinación que tenía Felipe IV, alentado por el conde-duque de Olivares, de reformar su Casa y la consiguiente política de supresión de plazas de pintores que esa decisión trajo aparejada <sup>11</sup>. En uno de los reinados que más se promovió la creación artística resulta paradójico una reducción así, y sin embargo es fácil de explicar si no perdemos de vista los malos tiempos que corrían para las finanzas reales <sup>12</sup>.

Esta política fue defendida abiertamente por la Junta de Obras y Bosques que, ya en el reinado de Felipe III, había aconsejado la supresión de plazas con gajes, a medida que éstas fueran quedando vacantes <sup>13</sup>. A pesar de las dificultades que planteaba la decisión de Felipe IV de limitar las plazas, los pintores estaban convencidos de que merecía la pena luchar por hacerse con una de ellas ya que trabajando para el rey conseguían también importantes encargos de la clientela privada y contaban con un sueldo fijo al mes que, aunque con retraso, se acababa pagando siempre <sup>14</sup>.

¿Cómo se vertebraba en tiempos de Felipe IV el sistema de plazas y a cuáles pudieron acceder los pintores de procedencia italiana? El asunto es enrevesado porque ni siquiera en la época se tenía clara la situación administrativa de esos puestos. En un informe de un contador de las obras reales se afirmaba que esas plazas:

<sup>11</sup> J. JURADO SÁNCHEZ: *El gasto en la Casa Real, su financiación y sus repercusiones hacendísticas y económicas*, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid 2001, pp. 136-144.

<sup>12</sup> Sobre la reducción de gastos y la reforma de la Casa véase, además del estudio de J. JURADO SÁNCHEZ (*El gasto en la Casa Real...*, *op. cit.*), M. HUME: *La corte de Felipe IV*, Ed. Mercedes, Barcelona 1949, pp. 84-85, y J. MARTÍNEZ MILLÁN: "Las casas del rey: la evolución de la Casa de Castilla y la de Borgoña", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La Casa del rey*, Fundación Mapfre, Madrid 2008, I, pp. 326-348.

<sup>13</sup> Un estudio completo y bien documentado de la situación del pintor cortesano en tiempos de Felipe III en M. de LAPUERTA MONTOYA: "La carrera del pintor en Palacio", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La corte*, Fundación Mapfre, Madrid 2009, III, pp. 623-650.

<sup>14</sup> Tan cumplidora era la Casa real que a los herederos del pintor de Cámara, Santiago Morán, les estuvieron pagando deudas pendientes hasta 1716, cuando ya habían transcurrido noventa años del fallecimiento del pintor e incluso había cambiado la dinastía reinante (AGP, Expediente personal, caja 710/4).

ni habían sido nunca prezisas, ni de pie fixo, ni se había observado por esta razón regularidad en el número de ellas, y con bariedad ha auido en tiempos, más o menos, a voluntad de su Majestad <sup>15</sup>.

A pesar de esa ambigüedad, el estudio detenido de la documentación permite concluir que reinando Felipe IV existieron cuatro grupos de pintores formando parte de la plantilla real: un pintor llamado de *Cámara*, dos *pintores de las Reales Caballerizas* (uno asignado a la Caballeriza del rey y otro a la de la reina), cuatro *pintores del rey* y dos pintores *ad honorem*. En total, nueve pintores, cifra que si bien nunca se superó, se vio reducida en muchas ocasiones a lo largo del reinado. Sirva como botón de muestra el que durante los años de 1631 a 1643 sólo hubo un pintor *ad honorem* en vez de dos o que de 1638 a 1656, el puesto de *pintor del rey* lo ocupase en solitario el italiano Ángelo Nardi.

Veamos ahora la función y privilegios de cada plaza durante el reinado de Felipe IV y cuáles de ellas llegaron a ser ocupadas con más asiduidad por los italianos. La plaza de *pintor de Cámara*, mal llamada así desde 1627 como más adelante veremos, la ocupaba el responsable de realizar los retratos tanto del rey como de su familia más allegada <sup>16</sup>. El nombre tenía su razón de ser en que un principio ese pintor estuvo adscrito a la Cámara del rey, siendo su sueldo abonado por el maestro de la Cámara o por uno de los oficiales del Bureo. El *pintor de Cámara* tomaba posesión de su plaza con el mismo juramento que efectuaban “en la mano” del Mayordomo mayor, el resto de los criados de la Casa de Borgoña y formaba parte, junto con escultores, plateros, guanteros, colcheros, relojeros y otros artesanos, de los llamados “oficios de manos” <sup>17</sup>.

<sup>15</sup> El informe fue realizado en 1688 a petición de la Junta de Obras y Bosques con motivo de la petición interpuesta por el pintor del rey Sebastián Muñoz, solicitando los gajes de su plaza (AGP, Expediente personal, caja 728/9).

<sup>16</sup> No hemos localizado ningún pintor en las nóminas de las Casa de la reina en tiempos de Felipe IV (AGP, Sección Administrativa, leg. 5646, nóminas de los años 1628 a 1643). En un informe inserto en el expediente personal del pintor antuerpiense Jan van Kessel, el grefier y contralor declara ante la solicitud del pintor de que le fuese concedida una ración:

“no emos hallado noticia ninguna en nuestros libros de que aya havido pintor de Cámara de su Majestad [la reina] ni tampoco que en esta atención ayan gozado ración, gajes, ni casa de aposento” (AGP, Expediente personal, caja 1314/19).

<sup>17</sup> R. MAYORAL LÓPEZ: “La Cámara y los oficios de la Casa”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La Casa del rey...*, op. cit., I, p. 461.

Desde 1627 en que falleció el *pintor de Cámara* Santiago Morán<sup>18</sup> y en consonancia con la decisión de Felipe IV de reducir los gastos de su casa, la plaza desapareció de los asientos del Bureo y aunque siguió usándose el término, a partir de ahora incongruente, de *pintor de Cámara* para referirse al retratista de los reyes, el puesto pasó a depender directamente de la Junta de Obras y Bosques<sup>19</sup>. El pintor que lo ocupaba, vino a ser desde el punto de vista administrativo uno más de los pintores titulares del rey, por lo que ya no tenía las ventajas propias de un criado de la Cámara, a excepción de la cercanía personal con el monarca, privilegio que por sí solo, tenía categoría suficiente para hacer de ella la plaza más ambicionada.

Ningún italiano pudo llegar a ser *pintor de Cámara*, en tiempos de Felipe IV, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que si en algo no destaca la pintura italiana del *seicento* es precisamente en el retrato de Corte<sup>20</sup>. Como todo el mundo sabe, durante casi todo el reinado, el mal llamado *pintor de Cámara* fue Diego Velázquez, pintor culto y bien dotado, que enriqueció su formación con dos prolongados viajes a Italia, sin los cuales probablemente su estilo no hubiera evolucionado en la manera que lo hizo<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Una puesta al día sobre este pintor en J. M. CRUZ VALDOVINOS: "Sobre el pintor de Cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)", *Anales de Historia del Arte* Volumen extraordinario (2008), pp. 171-187.

<sup>19</sup> Ningún Austria volvió a tener inscrito en los libros de la Cámara a un pintor pasando la plaza de retratista a depender de la Junta de Obras y Bosques. Para un estudio detallado de esta cuestión y en qué medida afectó a Velázquez véase M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, pp. 323-326.

<sup>20</sup> Zuffi afirma sin ambages que en el siglo XVII "a diferencia de lo que sucede en otras naciones, en la pintura italiana falta un especialista del retrato, un gran protagonista capaz de dejar una marca decisiva en la historia del género. Es muy significativo que los más importantes retratos realizados en Italia en el siglo XVII sean obra de extranjeros", cfr. S. ZUFFI: *El retrato*, Electa, Barcelona 2005, pp. 134-135.

<sup>21</sup> Velázquez fue recibido en 1623 como *pintor del rey* y no como *pintor de Cámara* (plaza ésta última que ocupó el pintor Santiago Morán hasta su muerte en 1626), e inscrito con cédula real en los libros de la Junta de Obras y Bosques como el resto de los pintores titulares. En 1628 sin que preceda otro nuevo nombramiento, ni se le llegue a desvincular de la Junta de Obras y Bosques, empieza a ser llamado en los documentos "pintor de Cámara". Es el rey el que por primera vez le designa así, con motivo de la concesión de una merced. Esa denominación equívoca, ya que no estaba inscrito como pintor en los libros de la Cámara, se puede justificar porque para entonces Velázquez ya dependía de la Casa real para

Al *pintor de Cámara* le seguían en importancia los *pintores del rey* llamados frecuentemente en los documentos de la época “pintores de Su Majestad”. Su número nunca fue fijo. Felipe IV, contó en unas temporadas con uno solo y en otras llegó a tener hasta cuatro. A lo largo de todo el reinado, aunque no de forma simultánea, fueron cinco los que ocuparon el puesto: Bartolomé González, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Angelo Nardi y Francisco Ricci. Los tres primeros habían sido designados por Felipe III, por lo que deben considerarse una “herencia” del reinado anterior. Nótese que todos ellos, a excepción de Bartolomé González, eran de procedencia italiana.

Los *pintores del rey* o titulares, recibían su nombramiento con una cédula real, consignada por la Junta de Obras y Bosques, organismo del que dependían y del que recibían un salario fijo y el importe íntegro de las obras que realizaban<sup>22</sup>. El sueldo se les pagaba cada medio año, si bien, muy raras veces, puntualmente<sup>23</sup>. Además del sueldo tenían la posibilidad de tener casa de aposento. Debido a la gran demanda que de esas viviendas había en la Corte no siempre se les concedió en el momento de tomar posesión de la plaza. Incluso se dio el caso de que algunos pintores, nunca llegaron a conseguirla aunque la hubiesen solicitado reiteradamente<sup>24</sup>. El privilegio del aposento, así como el de las raciones o el derecho a médico y botica, que era exclusivo de los criados del rey, se había hecho extensivo también, aunque de forma excepcional, a algunos trabajadores de la Junta de

---

la que trabajaba como ujier. Es posible que por ello el Bureo admitiese esa designación, aun sin tener a Velázquez registrado entre sus oficiales de manos (AGP, Expediente personal, caja 1084/9) y *supra* nota 19.

<sup>22</sup> Esta situación era muy distinta de la que había establecido Felipe II véase M. de LAPUERTA MONTOYA: “La carrera del pintor en Palacio...”, *op. cit.*, pp. 626-627 y M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>23</sup> A Eugenio Cajés que solo percibía por su plaza 4 reales al día se le llegaron a deber hasta seis años y medio consecutivos: desde julio de 1628 hasta el mes de diciembre de 1634 en que murió (AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 754 y 791).

<sup>24</sup> Francisco Ricci que fue nombrado pintor del rey en 1657 no tuvo casa de aposento hasta 1661 año en que pidió se le concediese alegando que Ángel Nardi la tenía, cfr. J. M<sup>a</sup> AZCÁRATE: “Instrucción para las construcciones reales en el siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 26 (1960), p. 225 y “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* VI (1970), p. 56. Véase además AGP, Cédulas reales, XIV, fol. 446, y XV, fol. 130 y AGP, Expediente personal, cajas 878/37 y 507/40.

Obras y Bosques, entre ellos a los pintores, pero como era más una merced del rey que un derecho inherente al oficio, no acabó de consolidarse como práctica habitual<sup>25</sup>.

Los más antiguos en la plaza de *pintor del rey* eran el florentino Vicente Carducho<sup>26</sup> y el madrileño de ascendencia italiana, Eugenio Cajés<sup>27</sup>. Habían logrado el puesto con Felipe III, ocupando las vacantes que habían dejado al morir el hermano mayor de Vicente, Bartolomé Carducho y el padre de Eugenio, Patricio Cajés, ambos nombrados *pintores del rey* en tiempos de Felipe II, gracias a sus buenos oficios en las decoraciones de El Escorial. Aunque no había disposición escrita que obligase a que las plazas fueran hereditarias, los lazos familiares eran un mérito que se tenía en cuenta ya que garantizaba cierta continuidad en el oficio<sup>28</sup>.

Carducho y Cajés eran los dos pintores del rey que menos gajes cobraban. El primero tenía un sueldo de 50.000 maravedís al año, el mismo que tenía asignado su hermano Bartolomé Carducho, cuya plaza había ocupado<sup>29</sup>. Teniendo en cuenta lo exhausta que estaba la Hacienda real parece lógico que se le mantuviera el mismo salario. Menos razonable es que a Eugenio Cajés, que había heredado la plaza de su padre Patricio Cajés, quien había tenido una asignación de 72.000 maravedís anuales, se le rebajase el sueldo a 50.000, drástico recorte que quizá se justificó alegando que así no habrían agravios comparativos con Carducho<sup>30</sup>.

Como es lógico, Cajés, no quedó conforme y en 1631 solicitó, sin éxito, que se le subiese el sueldo. Tampoco se le hizo ningún caso cuando pidió la plaza de

<sup>25</sup> El aparejador de las obras, el veedor y el pagador tenían derecho a médico y medicinas gratis para él y su familia. El maestro de obras, además, tenía casa de aposento (AGP, Sección administrativa, legajo 853, Juntas, 12 de julio de 1625).

<sup>26</sup> Orgulloso de su origen italiano sin embargo se consideraba madrileño, por haber venido a España muy niño y haberse formado aquí, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid 1969, p. 86.

<sup>27</sup> Pese a que los tratadistas Díaz del Valle y Palomino lo hacen natural de Florencia, Cajés nació en Madrid de padre italiano y madre española, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>28</sup> M. de LAPUERTA MONTOYA: "La carrera del pintor en Palacio...", *op. cit.*, p. 644.

<sup>29</sup> M. de LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la Corte de Felipe III*, Comunidad de Madrid, Madrid 2002, pp. 363-364.

<sup>30</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *Archivo Español de Arte* 31 (1958), p. 64.



ujier de Cámara, a la que tanto él como Carducho aspiraban, alentados, sin duda, por las concesiones hechas a Velázquez en 1627<sup>31</sup>. Cajés había llegado a pedir la en dos ocasiones, en 1628 y en 1629, conformándose la segunda vez, incluso con no percibir gajes, lo que demuestra hasta qué punto los pintores querían ser criados de la Cámara, aunque fuese sin sueldo, convencidos como estaban de la protección real y de los privilegios que ese tipo de puesto traía aparejado<sup>32</sup>. Como méritos para alcanzar la plaza de ujier, aducía sus veinte años de servicio, los casi sesenta de su padre y el haber hecho un cuadro para el Salón del Alcázar, que aún no se le había pagado y en el que había puesto “mucho cuidado y estudio”. Aseguraba además ser pobre y estar “cargado de hijas”. El Bureo, se puso de su parte, apelando, para convencer al rey, de la conveniencia de emular al emperador Carlos V y a Felipe II como protectores de las artes:

Tiene por justo y conveniente que vuestra Majestad, le honre y haga la merced que suplica teniendo cerca de sí, la imitación de los señores emperadores y rey don Felipe II que están en gloria, hombres eminentes en las buenas artes, y como vuestra Majestad, Dios le guarde, favoreciendo tan justamente la Pintura, se la hizo a Rodrigo de Villandrando y Diego Velázquez en la misma ocupación pues siendo sus profesores que vuestra Majestad los honrra y favorece, procuraran todos adelantarse en ella para merecerlo, de que resultaría no pequeña gloria a la grandeza de vuestra Majestad, lustre y ornamento de sus reinos<sup>33</sup>.

El rey se lo denegó ya que en consonancia con las medidas que había fijado para reformar su casa, debían reducirse el número de ujieres a ocho, por lo que no quedaba otro remedio que ir suprimiendo las plazas según fueran vacando<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> En 1627 se le concedió a Velázquez como premio en el concurso de pintura, cfr. F. PACHECO: *Arte de la pintura* (1649), edición, introducción y notas de B. Bassegoda y Hugas, Cátedra, Madrid 1990, p. 206.

<sup>32</sup> Carducho, por ejemplo, prefería ser conocido más como criado del rey antes que pintor, por lo que en escrituras de todo tipo desde poderes y cesiones hasta en su propio testamento, se denomina a sí mismo como criado del rey, cfr. M. AGULLÓ Y COBO y T. BARATECH ZALAMA: *Documentos para la historia de la pintura española*, Museo del Prado, Madrid 1994, I, p. 18.

<sup>33</sup> AGP, Expediente personal, caja 229/36.

<sup>34</sup> Sobre la situación de Villandrando que en realidad nunca tuvo plaza de pintor del rey véase, L. VARELA MERINO: “Muerte de Villandrando ¿fortuna de Velázquez?”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)* 11 (1999), pp. 185-209.

Además de Carducho y Cajés, Angelo Nardi y Francisco Ricci, ambos de ascendencia italiana, llegaron a ser *pintores del rey*<sup>35</sup>. Nardi, que había sido primero pintor *ad honorem*, figura administrativa de la que más adelante hablaremos, consiguió ser titular en 1631 a cambio de perdonar una importante deuda de más de 20.000 reales —que equivalía al sueldo de nueve años de un pintor del rey— que la Junta de Obras y Bosques había contraído con él, ya que no le había llegado a pagar la pintura de la cámara y antecámara del príncipe y otras obras de rango menor<sup>36</sup>.

Para Nardi se rehabilitó la plaza de *pintor del rey* que había ocupado Bartolomé González y que había sido suprimida a su muerte en 1627. La Junta aconsejó al rey que se le concediese, pero subrayando que era una excepción y que la conveniencia de seguir suprimiendo las plazas a medida que fuesen quedando vacantes debía seguir vigente<sup>37</sup>.

A pesar de esa determinación de la Junta, la política de supresión de plazas tampoco fue respetada en el caso de Francisco Ricci, un magnífico “pintor escenógrafo” encargado de pintar las tramoyas de las comedias que se celebraban en Palacio, quien llegó a ser hasta tal punto imprescindible, que fue nombrado en 1657 *pintor del rey*<sup>38</sup>.

Tanto Nardi como Ricci cobraban un sueldo de 72.000 maravedís al año, 22.000 maravedís más que Carducho y Cajés<sup>39</sup>. Aun así era una paga modesta,

<sup>35</sup> Nardi procedía de una noble familia florentina desposeída por los Médicis. Se desconocen las razones por las que se instala en Madrid en 1607, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 271. Francisco Ricci era hijo del pintor italiano Antonio Ricci quien vino a España con Zuccaro para trabajar en El Escorial, cfr. *Ibidem*, p. 57.

<sup>36</sup> D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 272. Ver también A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Borgianni Cavarozzi y Nardi en España*, CSIC, Madrid 1964, p. 27. A la muerte de Bartolomé González, la Junta aconsejó que su plaza se consumiera, alegando que los pintores recibían su salario además del importe íntegro de las obras que ejecutaban. Al rey le pareció bien y determinó ir amortizando las plazas a medida que vacasen, cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>37</sup> AGP, Cédulas reales, tomo XIV, fols. 364v.-365, San Lorenzo, 30-X-1653 y J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, pp. 62- 63.

<sup>38</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII”, en *La escenografía del teatro barroco*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (coord. A. Egido), Salamanca 1989, pp. 61-90.

<sup>39</sup> J. M<sup>a</sup> AZCÁRATE: “Instrucción para las construcciones reales...”, *op. cit.*, p. 225.

que distribuida a lo largo del año venía a ser aproximadamente de unos 6 reales diarios, 2 reales menos de lo que ganaba diariamente un oficial de pintor en un obrador <sup>40</sup>. Eso sí, mientras que un oficial trabajaba por 8 reales diarios, de sol a sol, a las órdenes de otro, el pintor del rey realizaba trabajos esporádicos, que en la mayoría de los casos se le pagaban aparte, contando además con el suficiente tiempo libre como para pintar en su propio beneficio o dedicarse a sus negocios.

Todos los *pintores del rey* tenían que estar capacitados para asumir las más variadas tareas pictóricas: fresco, óleo, temple, arreglo y ensanche de lienzos, imitaciones de jaspes y mármoles o dorado de maderas y paramentos. Prueba de la importancia que se daba a la pericia que había de tener un *pintor del rey* para acometer esas tareas, es que cuando se propuso a Antonio Lanchares, para cubrir la plaza a la muerte de Bartolomé González, no se le alabó tanto por su capacidad de invención o su talento artístico, sino por ser “hombre de mucha suficiencia y experiencia del fresco, óleo y temple y en todo general” <sup>41</sup>.

Pocos años después de la muerte de Felipe IV, el criterio para elegir a los *pintores del rey* seguía siendo esa capacidad para asumir las técnicas pictóricas más diversas, por ello cuando la Junta de Obras y Bosques informó sobre la conveniencia de conceder la plaza de titular al italiano Dionisio Mantuano, alegó que era:

el más único que se conoce en estos reinos en el arte de pintar al fresco y no haver otro que lo haga con tal inteligencia y primor y que pueda reparar las pinturas antiguas de Palacio y Casas reales, porque faltando este hombre será dificultoso hallar quien lo haga <sup>42</sup>.

En la época nadie ponía en duda que los italianos eran más duchos en las labores decorativas que los españoles, lo que justifica que en esas plazas de *pintor del rey* los de origen italiano fueran mayoría. El protagonismo que tenía el desempeño de esas tareas menores en ese puesto explica porqué los italianos que lo ocuparon no eran siempre figuras de primera línea. Así, por ejemplo, la pintura de Nardi resulta casi provinciana si se compara con la de otros pintores madrileños

<sup>40</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>41</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 60

<sup>42</sup> El informe se realizó en 1668. Citado con una signature hoy perdida por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1914), p. 138. El documento puede localizarse actualmente en AGP, Expediente personal, caja 242/15.

sin duda más dotados, como Antonio de Pereda o José Antolínez, que sin embargo no llegaron nunca a ser *pintores del rey* <sup>43</sup>.

Además del *pintor de Cámara* y de los llamados *pintores del rey*, el monarca tenía a su servicio *pintores ad honorem*, quienes durante el reinado de Felipe IV también fueron italianos en su mayoría. Se trataba de una plaza sólo honorífica por la que no se recibía sueldo aunque su desempeño podía, como ocurrió en algún caso, aupar al ocupante hasta el puesto de *pintor del rey* <sup>44</sup>. Además siendo *pintor honorífico*, se aumentaban las probabilidades de recibir encargos regios y era más fácil medrar en la Corte, amparándose en el indiscutible prestigio que el título conllevaba. El nombramiento de *pintor ad honorem* tenía tal relevancia que, al igual que el de *pintor del rey*, era consignado en una cédula refrendada por la Junta de Obras y Bosques.

Las obras que realizaban los *ad honorem* para la Corona se les pagaban una vez finalizadas, a tasación o “ajuste” <sup>45</sup>. El número de *honoríficos*, al igual que ocurría con el de los *pintores del rey*, tampoco era fijo. Felipe IV sólo nombró a tres a lo largo de su reinado. Por contraste, su hijo Carlos II concedió el honor nada menos que a trece <sup>46</sup>.

El conde de la Eriseira, miembro de la Junta de Obras y Bosques, había aconsejado a Felipe IV que no multiplicase criados sin gajes, porque consideraba que era empujarlos a que se “aprovechasen ilícitamente en sus oficios” <sup>47</sup> y es que la posesión de un oficio aunque fuese sin sueldo permitía fijar precios muy altos ya que no se tenían competidores que rebajaran el precio en caso de que la obra, en vez de tasarse una vez terminada, se pagase al precio acordado con el artista antes de iniciar el trabajo <sup>48</sup>.

<sup>43</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Borgianni Cavarozzi y Nardi...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>44</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 66. El acceso de los *ad honorem* a las plazas remuneradas no se generalizó hasta el reinado de Carlos II, pues con Felipe IV, el único que ascendió de *ad honorem* a titular fue Nardi. Véase el *Cuadro I*.

<sup>45</sup> Con el término “ajuste” se designaba al proceso en el que precio había sido acordado o ajustado antes de iniciar la pintura al contrario de lo ocurría en la tasación que, como es lógico, se realizaba una vez terminada la obra.

<sup>46</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, pp. 341-343.

<sup>47</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 66.

<sup>48</sup> Para entender cómo podían perjudicar al rey estos puestos sin sueldo son reveladoras las declaraciones de la viuda del dorador Simón López (AGP, Expediente personal, caja 558/20).

La actitud reacia de Eriseria hacia los puestos sin gajes no era, sin embargo, compartida por los demás miembros de la Junta de Obras y Bosques que veían en las plazas honoríficas una solución para tener pintores en plantilla y al mismo tiempo ahorrarse un sueldo, ya que de todas formas a todos tenían que pagarles aparte las obras que realizaban <sup>49</sup>.

En tiempos de Felipe IV, fueron nombrados *ad honorem*, el aragonés Jusepe Martínez <sup>50</sup> y los italianos Angelo Nardi y Dionisio Mantuano. Herencia del reinado anterior era el nombramiento de Francisco López, quien había sido elegido para la plaza por Felipe III, siendo su cédula de nombramiento para este cargo la primera que se consigna en la real Casa <sup>51</sup>.

Nardi, debía conocer bien los resortes de la administración ya que logró ser nombrado *ad honorem* en 1625, gracias a una hábil solicitud <sup>52</sup>. Su promoción seis años más tarde por la que alcanzó el puesto de *pintor del rey*, no fue automática y nunca la hubiera conseguido sin presionar a la Junta de Obras y Bosques con convincentes argumentos económicos <sup>53</sup>.

Mantuano, el otro italiano que fue *ad honorem*, logró la plaza en 1665, llegando posteriormente también a ser *pintor del rey*, aunque ya en el reinado de Carlos II <sup>54</sup>. Vino a Madrid desde Génova, llamado por el marqués de Heliche, probablemente para sustituir al ingeniero florentino Baccio del Bianco <sup>55</sup>. Su

<sup>49</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>50</sup> A Jusepe Martínez se le concedió el título en 1644. El rey debía estar muy satisfecho con sus servicios pues le eximió del pago de la media annata, impuesto que se introdujo en 1631 y que se exigía a todo el que obtenía un cargo, oficio o merced real, cfr. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Política y hacienda de Felipe IV*, Pegaso, Madrid 1983, p. 218.

<sup>51</sup> M. de LAPUERTA MONTOYA: “La carrera del pintor en Palacio...”, *op. cit.*, pp. 640-641.

<sup>52</sup> AGP, Expediente personal, caja 733/40.

<sup>53</sup> D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>54</sup> El boloñés Dionisio Mantuano, era un excelente pintor de arquitecturas fingidas y había sido nombrado arquitecto e ingeniero en las tramoyas del Buen Retiro, cfr. Marqués de SALTILLO: “Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 120 (1947), pp. 628, 664, 672 y ss.

<sup>55</sup> L. FRUTOS SASTRE: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta. El Marqués de Heliche y la Corte de Felipe IV”, en *Tras el centenario de Felipe IV*, Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, 5-7 de abril del 2006, FUE, Madrid 2006, p. 211

elección como pintor al servicio del rey debió venir motivada por los servicios que venía prestando a la Corona con sus pinturas para los decorados y fiestas del Buen Retiro<sup>56</sup>. Como en el primer nombramiento que se le otorga como pintor real no se especifica si a su plaza le correspondía o no salario, la administración realizó una consulta a Felipe IV para cerciorarse de que su título era sólo honorífico, lo que demuestra hasta qué punto el rey tenía la última palabra cuando se trataba de decidir la situación administrativa de uno de sus pintores<sup>57</sup>.

¿Por qué tantos pintores italianos al servicio del rey, tanto titulares como honoríficos? Después de estudiar la documentación parece claro que, no era tanto una cuestión de gusto artístico como un asunto práctico. Las decoraciones al fresco, restauraciones de pinturas, aderezos efímeros de comedias y saraos, demandados constantemente en Palacio, sólo podían ser afrontados con éxito por un pintor de formación italiana. Como en España no se había llegado a dominar ni el arte del fresco ni la escenografía, había que recurrir a Italia si se quería salir airoso en esas tareas de las que dependía el lucimiento del rey en el ámbito cortesano<sup>58</sup>. Esa es sin duda la causa por la que Felipe IV, a pesar de su firme voluntad de reducir las plazas de pintores, llamó a su servicio a pintores como Nardi, Ricci y Mantuano<sup>59</sup>. Por la misma razón cuando el rey decide emprender

<sup>56</sup> AGP, Expediente personal, caja 2647/7 y AGP, Cédulas reales, XV, fol. 212v.

<sup>57</sup> El decreto del rey del 8 de julio de 1665, fue el siguiente: “A Dionisio Mantuano he hecho merced del título de mi pintor en consideración de su habilidad en este arte, y así mando se le despache por la secretaría de obras y bosques en la forma acostumbrada”. El secretario de la Junta de Obras y Bosques, que tenía que redactar la cédula, remitió una consulta a don Pedro Fernández del Campo, “como quien tan bien tendrá entendida la mente de su Majestad”, ya que aunque el decreto real decía “en la forma acostumbrada”, dudaba en qué grupo integrarle pues había “pintores que no gozaron sueldo”. Consigna la presencia en la plantilla de Mazo (al que llama Francisco, en vez de Juan Bautista) que gozaba 20 ducados al mes y de Francisco Ricci, con 72000 maravedís al año. Se le consulta al rey quien finalmente decide que el título sea solo *ad honorem* (AGP, Expediente personal, caja 2647/7).

<sup>58</sup> D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses, Agostino Mitelli y Angelo Michelle Colonna, 1658-1662*, Universidad de Granada, Granada 2005, p. 51.

<sup>59</sup> La tradición de importar de Italia a los comediógrafos se consolidó en tiempos de Felipe III, momento en el que se hizo venir al capitán Fontana, ingeniero mayor de las fortificaciones de Nápoles. El siguiente en desembarcar en la corte fue el ingeniero Cosme Lotti solicitado al gran duque de Toscana que llegó a Madrid en 1626. Baccio del Bianco, ingeniero y escenógrafo florentino, vino a la muerte de Lotti quien falleció en 1657, cfr. R. LÓPEZ TORRIJOS: “Teatro y pintura en la época de Calderón”, *Goya* 287 (2002), pp. 83-96.

una nueva campaña decorativa en el Alcázar, hace venir de Italia a Mittelli y Colonna. Los pintores boloñeses estuvieron en España desde 1658 hasta 1662 trabajando para Palacio, las Descalzas y otros conventos madrileños y su aportación fue de primera magnitud, hasta tal punto que sin ellos es difícil que se hubiese formado en Madrid una escuela de fresquistas de renombre <sup>60</sup>.

En cuanto a las plazas de los *pintores de las reales caballerizas* <sup>61</sup>, no fue necesaria la presencia de ningún italiano en ya que para desempeñar con holgura las rutinarias tareas de marcado cariz artesanal que se traían entre manos (pintar banderas, estandartes, escudos, paredes de los edificios, enseres de la real armería, y todo tipo de obras destinadas a acrecentar el esplendor de los desfiles y paradas militares) no hacía falta haberse formado en Italia ni tener un talento especial. Estos pintores no estaban inscritos en los libros de la Cámara, sino que juraban su plaza y tenían su asiento en la Real Caballeriza. Como existían dos caballerizas totalmente independientes –una del rey y otra de la reina–, cada una tenía su propio pintor, con la diferencia de que el del rey recibía un sueldo fijo, y el de la reina era solo honorífico. A pesar de las ventajas que podían traer aparejadas estas plazas, no tenemos constancia de que ningún pintor italiano se interesara en acceder a ninguna de ellas.

#### A LA SOMBRA DE LA CORTE

Los pintores de ascendencia italiana que no consiguieron ninguna plaza en Palacio hicieron lo posible por guarecerse a la sombra de la Corte. Así Julio César Semin que ya había trabajado en el reinado de Felipe III copiando cuadros del Bosco y restaurando pinturas y decorando techos <sup>62</sup>, siguió en el de Felipe IV dorando marcos y pintando mármoles fingidos <sup>63</sup>. A pesar de que lo solicitó con insistencia nunca se le concedió un puesto fijo en Palacio. Tampoco lo consiguió Félix Castelo, nieto del Bergamasco e hijo de Fabricio Castelo quien habiendo

<sup>60</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Fundación Valdecilla, Madrid 1965, p. 59.

<sup>61</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, pp. 345-346.

<sup>62</sup> Á. RODRÍGUEZ REBOLLO: “Aportaciones de Felipe IV a las colecciones reales de pintura”, en *Tras el centenario de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>63</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

trabajado en El Escorial había sido nombrado pintor del rey por Felipe II<sup>64</sup>. Su relación con Palacio se redujo a algunos encargos conseguidos por el padrinazgo de la facción italiana más antigua al servicio del rey, la de Vicente Carducho y Eugenio Cajés<sup>65</sup>.

Los italianos que no conseguían trabajar para el rey intentaban entrar al servicio de algún encumbrado personaje de su Casa. Uno de los que lo logró fue Francisco Yanete quien llegó a ser pintor del Cardenal Infante don Fernando. Éste por ser hermano del rey tenía Casa propia<sup>66</sup> por lo que entre 1625 y 1632 antes de marchar a Flandes en calidad de Gobernador, al menos tuvo cuatro pintores a su servicio: Pedro de Carvajal, Francisco Gómez de la Hermosa, Andrés López Polanco y el italiano Yanete. Si bien, como precisa Blanco Mozo, no hay constancia documental de que existiera el oficio de pintor de Cámara en la casa del Cardenal<sup>67</sup>, el hecho de que tantos pintores utilizaran ese título hace suponer que alguna vinculación estable debieron tener con su patrón. Teniendo en cuenta que el Cardenal Infante tenía trece años cuando empezamos a tener noticias de los componentes de su Casa, debió ser el marqués de Malpica, don Francisco de Ribera, mayordomo mayor y ayo de don Fernando, quien además por ser miembro de la Junta de Obras y Bosques estaría muy familiarizado con las cuestiones artísticas, el que le aconsejase en la elección. Cuando Malpica muere en 1625, le sucede en el cargo el marqués de Camarasa, Diego Sarmiento de los Cobos, quien hubo también de tener una

<sup>64</sup> Cuando muere su padre en 1917 en vez de otorgársela a él se le concede a Bartolomé González. Cuando muere éste la vuelve a solicitar pero no la obtiene porque se prefiere dejar vacante la plaza. En esa ocasión fue propuesto en segundo lugar por Cajés y Carducho y por Velázquez en tercero, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, op. cit., pp. 190-192.

<sup>65</sup> J. BROWN y J. ELLIOTT: *Un palacio para el rey*, Alianza Editorial, Madrid 1998, pp. 144 y 234.

<sup>66</sup> El Cardenal infante al estar obligado por la etiqueta a tener casa propia también contaba, por ejemplo, con un “dorador de fuego”, Pedro Palín, posible pariente del “dorador de fuego” de Felipe IV, Alonso Palín (AGP, Sección Administrativa, legajo 5264, cuentas particulares: pintores y doradores).

<sup>67</sup> J. L. BLANCO MOZO: “Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi” en *El mercado de capitales durante la Edad Moderna. Agentes y receptores del crédito en el ámbito europeo*, Seminario Internacional, Medina del Campo (10, 11 y 12 de diciembre 2007), nota 52.



influencia decisiva en la provisión de oficios y por tanto en la contratación de los pintores <sup>68</sup>.

Francisco Yanete había nacido en Florencia y allí probablemente aprendió los rudimentos del arte <sup>69</sup>. De este pintor, que murió en Madrid en 1647, no se conoce hasta el momento ninguna obra, aunque tenemos constancia por los encargos que menciona en su testamento de que pintaba tanto en lienzo como en lámina y que el retrato fue el género que más cultivó, razón por la que pudo ser reclamado para trabajar para el hermano del rey <sup>70</sup>. Estuvo a su servicio en los mismos años que Pedro de Carvajal <sup>71</sup>, haciendo constar explícitamente en muchas ocasiones su título de pintor de Cámara del Cardenal Infante <sup>72</sup>.

Mantuvo estrechas relaciones con otros pintores como Santiago Morán Cisneros, quien fue su testamentario, Antonio Puga y Juan Velázquez. Éste último, hermano del pintor Diego Velázquez, presentó a Yanete como testigo en 1627, en la información que promovió para demostrar que los pintores madrileños no pagaban la alcabala y por tanto no estaban obligados a pagar el recargo del uno por ciento, noticia que refrenda el apoyo que los italianos siempre brindaron a sus colegas españoles cuando se trataba de defender a la pintura como arte liberal <sup>73</sup>.

<sup>68</sup> Véase Q. ALDEA VAQUERO: *El Cardenal infante don Fernando*, Discurso de recepción del 16-II-1997, Real Academia de la Historia, Madrid 1997, p. 43.

<sup>69</sup> Yanete, aparece citado en los documentos con los más diversos nombres: Gianeti, Ginete, Janeth, e incluso Ginés. Tal indecisión gráfica, se explica por la tendencia que se tenía entonces a castellanizar los apellidos extranjeros. Una vez afincado en España, contrajo matrimonio con doña Ana de Mungía con la que tuvo un hijo que llegó a alistarse en uno de los tercios españoles (AHPM, P. 4842, fols. 220-223v, escribano Francisco Rodríguez, 21 de marzo de 1647).

<sup>70</sup> El pintor murió al día siguiente de redactar su testamento (Libro 5 de difuntos de San Martín, fol. 49v, 22 de marzo de 1647).

<sup>71</sup> AGS, Contadurías Generales, libro 86, fol. 285; el documento fue dado a conocer en M<sup>a</sup> del C. GONZÁLEZ MUÑOZ: "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 18 (1981), pp. 149-191.

<sup>72</sup> Únicamente en su testamento ya no hace mención de ella, quizá porque don Fernando hacía ya seis años que había fallecido en Bruselas (AHPM, P. 4842, fols. 220-223v, escribano Francisco Rodríguez, 21 de marzo de 1647).

<sup>73</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios. Varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V *Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid 1991, pp. 98-99.

Otro pintor italiano, don Francisco Garrafa <sup>74</sup>, trabajó en casa del almirante de Castilla, don Juan Gaspar Enríquez de la Cabrera, conocido en Madrid además de por su relevancia social por su apabullante colección de pintura <sup>75</sup>. Una colección así necesitaba un pintor que pudiera ocuparse de “retocar lo maltratado de algunas [pinturas]; suplir lo que se añadía para igualar con las otras, o llenar los sitios donde se habían de colocar” <sup>76</sup>. Garrafa, que era de origen napolitano, debió alcanzar una respetable posición, pues además de dársele el tratamiento de “don”, uno de sus hijos llegó a ser caballero del hábito de San Juan <sup>77</sup>. Por desgracia no se conoce ninguna obra de su mano, si bien en un inventario de 1713 se cita una pintura de la *Piedad* que posiblemente sea suya <sup>78</sup>.

#### *EL COMPROMISO DE LOS PINTORES ITALIANOS CON LA ACADEMIA*

Durante el reinado de Felipe IV, uno de los frentes en los que se batalló para defender que la pintura era un arte liberal y no un oficio mecánico, fue el de la consolidación de una Academia de pintura en Madrid, asunto en el que nuestros pintores italianos, tuvieron un protagonismo de primer orden <sup>79</sup>. En 1603,

<sup>74</sup> Aunque en la partida de defunción de su mujer, se le llama a Garrafa “pintor de su Magestad”, no se ha encontrado ningún documento que corrobore que formaba parte de la plantilla real. Lo más probable es que hiciera alguna pintura para el rey que justificara ese título (Libro 6 de difuntos de San Martín, fol. 83, 1655).

<sup>75</sup> AHPM, P<sup>o</sup> 6886, fol. 39, escribano Domingo Cid, 21 de enero de 1657. Sobre la magnífica colección del Almirante, véase por ejemplo, F. CHECA y M. MORÁN: *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid 1985, pp. 299-300.

<sup>76</sup> A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala Optica III: El parnaso español pintoresco y laureado* (1724), Aguilar, Madrid 1988, p. 369.

<sup>77</sup> Además, uno de sus familiares, seguramente un tío suyo, llamado también don Francisco Garrafa, sirvió a Felipe II como gentilhombre de la Casa real en Flandes e Inglaterra, al duque de Alba y a Andrea Doria (AGP, Expediente personal, caja 425/15).

<sup>78</sup> Se dice que la pintura es original de Garrafa, cfr. M. AGULLÓ Y COBO y T. BARATECH ZALAMA: *Documentos para la historia de la pintura española*, Museo del Prado, Madrid 1996, II, p. 143.

<sup>79</sup> De esta Academia tenemos noticias documentadas entre 1603 y 1626, cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Noticias inéditas en torno a la Academia de san Lucas de Madrid, del siglo XVII”, en *Cinco siglos de Arte en Madrid*, CSIC, Madrid 1991, pp. 393-400.

año en que por primera vez tenemos noticia de que la Academia existe, es el italiano Patricio Cajés quien encabeza el poder por el que se pedía al rey que librase una provisión real aprobándola oficialmente <sup>80</sup>. Es evidente que la vinculación de Patricio Cajés con Palacio, su formación italiana, y el haber sido discípulo de Federico Zuccaro, le capacitaba especialmente para asumir un papel rector, o al menos muy destacado, en una institución semejante <sup>81</sup>.

Otros italianos vinculados a la Academia en 1603 eran Antonio Ricci, Gaspar Tarjín, Horacio Borgiani e Eugenio Cajés quien debió asumir algunas responsabilidades en su organización, sobre todo desde la muerte de su padre. Que llegase a firmar un cuadro, el *Retrato de Cisneros*, como “Academicus Matriti”, es una señal clara de su compromiso con la aún insegura y frágil institución <sup>82</sup>. Cuando en 1620 testifica en un pleito contra las ordenanzas de doradores declara además que conocía a todos los pintores de la Corte: “porque muy pocos dejan de venir a cassa deste testigo” <sup>83</sup>: No parece difícil que fuese precisamente en su vivienda donde se reuniesen los académicos antes de tener un lugar habilitado expresamente para el efecto <sup>84</sup>.

<sup>80</sup> La Corte en estos momentos residía en Valladolid, lo que explica que, a excepción de Patricio Cajés, todos los pintores del rey se mantuvieran al margen de la iniciativa apoyada ya por cincuenta y cinco pintores.

<sup>81</sup> Zuccaro fue elegido en 1593 presidente de la Academia de Roma y es conocido por su especial preocupación por el fin educativo de la Academia, dando especial importancia a las conferencias y debates sobre la teoría del arte cfr. N. PEVSNER: *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid 1982, pp. 47-49 y 53.

<sup>82</sup> El cuadro está firmado en 1604. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, op. cit., pp. 213 y 222.

<sup>83</sup> AHN, Consejos, legajo 24.783, escribanía de Escariche, pleito contra las ordenanzas de los doradores. Este interesante documento fue dado a conocer por I. CADIÑANOS BARDECI: “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXIV (1987), pp. 239-251.

<sup>84</sup> Las casas en que vivía Eugenio Cajés, en la calle del Baño, eran de su propiedad y seguramente contarían con la suficiente amplitud como para celebrar reuniones de este tipo. Según un *memorial* que conservamos dirigido a Felipe III pidiéndole la protección real para la institución, sabemos que la Academia se había ya “intentado ejercer en casas particulares”. El memorial, que no tiene fecha, y que fue publicado por primera vez por Cruzada Villamil, puede consultarse en F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura del siglo de oro*, Cátedra, Madrid 1991, p. 168.

En 1606 tenemos ya noticias de la incorporación del *pintor del rey* Vicente Carducho a la Academia, si bien el que invariablemente sigue encabezando los documentos es Patricio Cajés<sup>85</sup>. En 1622, reinando ya Felipe IV, tres italianos más aparecen vinculados a la Academia: el iluminador Antonio Mancelli, Pompeyo Leoni y Juan Andrea Ricci. Para entonces ya había muerto Patricio Cajés y son Vicente Carducho y Eugenio Cajés los que parecen tomar las riendas de la institución, arropados por el resto de la plantilla real: el *pintor del rey* Bartolomé González y el *pintor de Cámara* Santiago Morán.

En 1624, los pintores de la Academia buscando la aprobación de las más altas instancias deciden apelar al Reino, tal y como se informa en las Actas de las Cortes de Castilla:

Trató el reyno de que los pintores desta villa de Madrid significan que para el bien común y reputación destos reynos es necesario aya en esta corte una Academia a donde se enseñen científicamente las artes del dibujo, que por carecer della, enseña la experiencia obliga a balerse de los extranjeros como personas scientes en este arte, para la fortificación, para la fábrica de artillería, para la cosmografía, para todo género de armas, para la arquitectura, pintura y escultura, bordados y tapicerías, relojes y platería y otras infinitas cosas que por faltarles el dibuxo se hacen imperfectas, y se embía por ellas o por los artífices a otros reinos; y que pues abunda España de ingenios y de materiales, es visto estar la falta en el modo y no en otra cosa, la qual se enseñará en esta Academia sin que a su Magestad ni al reino cueste cosa alguna, más de mandar se guarden sus ordenanças, que para el dicho efeto se hicieren<sup>86</sup>.

Los pintores auguran que gracias a la Academia se mejorará la formación de los artistas a través de un estudio más científico del dibujo que a su vez repercutirá en la calidad de las obras que se hiciesen. Además aseguran que con ella no habrá

<sup>85</sup> Véase por ejemplo el documento referente al alquiler de locales para celebrar “sus juntas, estudios y ejercicios”, cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Noticias inéditas en torno a la Academia de san Lucas...”, *op. cit.*, p. 394.

<sup>86</sup> *Actas de las Cortes de Castilla* 41, pp. 124-125. En Madrid a 20 de abril de 1624, al margen: “Los comissarios para oyr a los pintores cerca de tener Academia”. Aunque la referencia, del documento procede de J. H. ELLIOTT: *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Crítica, Barcelona 1990, p. 187, nota 18, hasta el momento la historiografía artística no le había prestado atención.

necesidad de reclutar a artistas extranjeros para servir en la Corte. Este último argumento es un indicio claro de que los pintores italianos que defendían la Academia se habían integrado con los naturales hasta tal punto de no sentirse extranjeros ni por tanto afectados con esta alusión.

Vicente Carducho explica en sus *Diálogos* que la defensa ante los diputados de las Cortes de Castilla que eran los tenían que decidir la aprobación de la Academia<sup>87</sup> se dejó en manos del conde-duque de Olivares, a quien se había nombrado protector de la institución<sup>88</sup>:

(...) Se trataba mui de veras de hazer una Academia, adonde se enseñase con método, y reglas lo teórico y práctico del dibujo, principio y luz de tantos Artes (y como único y proprio de la Pintura y de la Escultura) y se estudiase ordenadamente Matemática, Notomía, Simetría, Arquitectura, Perspectiva, y otras Artes y ciencias, que componen un perfecto Pintor, todo ordenado con modo, tiempo, cursos, grados y actos públicos; en cuya protección desta Academia el Excelentísimo Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, en quien descansa el peso desta Monarquía, lo admitió con voluntad, y con benigno aspecto. Y me acuerdo, que el Reino (informado de cuán conveniente era) en Cortes lo pedía a su Magestad por estudio, y cosa conveniente para estos Reinos, representádoselo así quatro Diputados nombrados para el efeto: y aviéndose hecho ciertas ordenanzas y constituciones (que las vio su Excelencia y el Reino) se platicava la execución, aprovando, y animando esta facción, prometiendo patrocinio, honras, y premios para la Academia, y para los que alcanzasen con sus estudios a ser uno della.

No es difícil que Carducho, familiarizado por su puesto de *pintor del rey* con la política cortesana y por tanto consciente de que era Olivares en quien descansaba el peso de la Monarquía, tal y como afirma en sus *Diálogos*, fuese el que

<sup>87</sup> Los representantes del Reino reunidos en cortes acordaron que don Antonio Boorques, de Córdoba, don Juan de Vera, de Jaén, Alonso de Oquendo y don Juan Temiño de Guadalajara fuesen los comisarios encargados de “oír la parte de los dichos pintores y enterarse de lo en razón de lo referido digeren y dar quenta al Reino para que acuerde lo que más convenga” (*Ibidem*, nota 87).

<sup>88</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633), edición de F. Calvo Serraller, Turner, Madrid 1979, p. 440. Esta obra estaba en la librería de Felipe IV, cfr. F. BOUZA ÁLVAREZ: *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar*, Instituto del libro y de la lectura, Salamanca 2005, p. 339.

propusiera ganarle como aliado para su causa. Su influyente papel en la Academia tras la muerte de Patricio Cajés y el que la redacción de los estatutos de la Academia que presentaron al conde-duque para que aceptara el patronazgo haya sido atribuida a Carducho lo hace aún más pausable<sup>89</sup>. Si su fidelidad incondicional al duque de Lerma durante el reinado de Felipe III, monarca del que también fue pintor titular, dificultó su relación con el conde-duque hasta el punto de hacer naufragar la iniciativa no podemos afirmarlo con seguridad<sup>90</sup>.

Lo que sí sabemos es que Olivares, vio el anteproyecto de las ordenanzas de la Academia e hizo una significativa rectificación, como consta en las anotaciones al margen del borrador conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid: “Quiere el Conde que el Presidente [de la Academia] sea caballero y dure a su voluntad”<sup>91</sup>. Según los estatutos el Presidente debía ser elegido por “la Junta, el Fiscal y Secretario y seis pintores aprobados” de la manera siguiente:

cada uno dará un papelito escrito, el nombre del Presidente que fuera a propósito para el dicho oficio: y doblado dicho papel, lo echará en el cántaro.

El mandato del Presidente electo duraba, en principio, tres años. El hecho de que el Conde Duque quisiera someter la duración a su voluntad y pusiese como condición que el elegido fuese caballero, se explica porque el Presidente era según los estatutos el representante del Protector de la Academia, honor que debía ostentar el propio Olivares. Teniendo en cuenta su conocida voluntad de mandar es lógico que también procurase tener controlado ese cargo<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> Vicente Carducho por su formación de cuño italiano y su vasta cultura letrada era el más preparado para redactar el Memorial, que además tiene un gran parecido con los estatutos de la Academia florentina que Carducho conocía bien, cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte* 245 (1989), pp. 71-72.

<sup>90</sup> Una demostración documental de las buenas relaciones entre el valido de Felipe III y Carducho en M. de LAPUERTA MONTOYA: “La carrera del pintor en Palacio...”, *op. cit.*, p. 649

<sup>91</sup> *Relación de sucesos de 1619*, BNE, Mss. 2350, fols. 274 y ss. La anotación es recogida por Francisco Calvo Serraller, en la edición crítica, de V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura...*, *op. cit.*, p. 441, nota 1177.

<sup>92</sup> Estas cláusulas pertenecían al llamado “Memorial que se dio al Reino por los pintores”. F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 171-172.

El hecho de que finalmente la Academia no se aprobara, nos hace sospechar del entusiasmo de Olivares por el proyecto ya que en esos años nada escapaba a su todopoderosa voluntad. Las razones que se opusieron en las Cortes de Castilla a la existencia de la Academia, eran además tan endebles y provincianas que podían haberse despejado fácilmente. Se trataba de una protesta de los pintores de Toledo, encabezada por un artista de ascendencia italiana, Francisco Granelo, hijo de uno de los pintores que vino a trabajar en el Escorial en tiempos de Felipe II <sup>93</sup>. Se desconocen los argumentos que esgrimieron justificando su oposición, aunque es muy posible que el hecho de que unos años antes se hubiese contratado a Vicente Carducho y a Eugenio Cajés para trabajar en la capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, obra ambiciosa y muy importante, hubiese mal enquistado a los pintores toledanos contra los de la Corte. Quizá desde entonces los pintores locales fueron más conscientes del peligro que suponía que los pintores académicos fuesen reconocidos por la Corona y con su prestigio acaparasen también los encargos toledanos <sup>94</sup>.

También pudieron ver en la Academia una posible amenaza para su propia movilidad y su acceso a la demanda cortesana, ya que no era improbable que con la aprobación de la Academia se crearan estatutos y algún tipo de control que limitase las posibilidades laborales de los pintores forasteros <sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Toledo presentó un alegato “contradiendo la Academia de pintores” ante las Cortes de Castilla Pasados un par de meses, el 5 de julio de 1624:

“Bió el reyno una petición de Francisco Graneli, pintor, vecino de la ciudad de Toledo; por sí y en nombre de los demás pintores que ay en la dicha ciudad, contradice se haga la Academia que los pintores desta Corte pretenden se haga, por las causas y razones que significan, y trató lo que sería vien hacer y acordó se remita la dicha petición a los cavalleros comissarios deste negocio para que la vean y se enteren de todo precediendo aver oydo las partes y den cuenta al reyno para que acieran lo que más convenga en lo que en razón desto se hubiere de suplicar a su Magestad” (*Actas de Castilla* 41, pp. 326-327).

<sup>94</sup> En 1615 Vicente Carducho y Eugenio Cajés pintaron al fresco y realizaron varios lienzos para la capilla del Sagrario, por precio de 6.500 ducados. La decoración de esa capilla fue la obra más importante y lujosa que se llevó a cabo en la Catedral primada en la primera mitad del siglo, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, pp. 87, 107 y 218.

<sup>95</sup> En el *Memorial que se dio al Reino por los pintores*, que no llegó a ser aprobado, se proponía que para poder ejercer el arte “en todos los reinos de España” había que tener título y licencia de la Academia, para lo que debía traerse información en la que constase haber estado

Carducho en sus *Diálogos* explica así la desaparición de la Academia:

suspendiose entonces por ciertos accidentes, no por parte de la Pintura, ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones, y dictámenes particulares de los mismos de la facultad <sup>96</sup>.

Probablemente no quiso citar a los pintores toledanos como culpables directos de que la Academia no fuese aprobada, para no enemistarse con ellos <sup>97</sup>.

Así pues la Academia, al no contar con el apoyo regio, se fue lentamente a pique <sup>98</sup>. Si llama la atención la escasa implicación del conde-duque no digamos nada de la de un rey que se preciaba de ser amante de la pintura. Aún más extraño resulta que Felipe IV, si estuviese vivamente interesado en que se creara una Academia en Roma. La información sobre este asunto nos ha llegado a través del pintor Vicente Giner que en 1680 cuando solicitó la formación de una Academia de pintura en la Ciudad Eterna, alegó que ya en tiempos de Felipe IV:

considerando las conveniencias de crédito y utilidad que redundaban a la corona de España, por no ser inferior a las demás naciones en esto, se sirvió su Magestad mandar en diferentes ocasiones formar la referida Academia real.

---

en casa de uno o más de los pintores aprobados, seis años seguidos, además de superar el examen de pintura que la Academia determinase, cfr. F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 174-75.

<sup>96</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 441-442.

<sup>97</sup> Es posible que a las protestas de los toledanos se añadieran las de otros de la profesión, pues el sistema de examen para acceder a la Academia, como puede verse en el borrador de los estatutos era muy riguroso, lo que habría complicado aun más el asunto. Véase el *Memorial que se dio al Reino por los pintores*, transcrito íntegramente en F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>98</sup> Y decimos lentamente ya que los pintores no se rindieron del todo al ver desatendidas sus peticiones: en 1626 Juan de Butrón volvió a presentar un escrito al rey pidiéndole que no se cobrase el recargo del 1% sobre la alcabala a los pintores de la Academia. Se trata de un memorial del licenciado Juan de Butrón que localizó Francisco Calvo Serraller titulado *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, cfr. F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 221-223. Es la última noticia documentada referida a esta institución de la que en 1633 ya no quedaba ningún vestigio tal y como se desprende de los comentarios que hizo Carducho en sus *Diálogos*, cfr. V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 440-442.



El pintor explicaba también que:

tan generosos principios no llegaron al dicho fin que todos los de la profesión deseaban respecto de no haver podido conseguir poner en Roma para empezar, aun el corto número de seis españoles que se inclinasen al estudio de estas artes<sup>99</sup>.

#### LOS PINTORES ITALIANOS COMO “CONNOISSEURS” EN LA CORTE

Uno de los hechos del reinado en el que se más se evidencia la confianza del rey en los italianos como árbitros de las artes, es el famoso concurso de 1627. En una lid pictórica sin precedentes que iba a enfrentar a los pintores reales Carducho, Cajés, Nardi y Velázquez, serán dos italianos, Juan Bautista Mayno y Giovanni Battista Crescenzi, los que decidan cuál era la pintura que mejor representaba *La expulsión de los moriscos*, asunto con el que Felipe IV quería honrar la memoria de su padre, el rey Felipe III<sup>100</sup>. Mayno, aunque nacido en Pastrana, era de ascendencia italiana por parte paterna y según los especialistas su estilo es difícilmente explicable sin una larga estancia en Italia. Fue fraile dominico y su ascendencia en la Corte era grande, ya que había sido profesor de dibujo de Felipe IV cuando era príncipe<sup>101</sup>.

Crescenzi, por su parte, era el italiano afincado en la Corte más respetado como experto consejero en materias artísticas. Había llegado a España en 1617 en el séquito de don Antonio Zapata<sup>102</sup>. Siendo pintor aficionado, vivió en Madrid dieciocho años gozando de un gran reconocimiento. Su condición de hermano de Pietro Paolo Crescenzi, considerado entonces papable, probablemente facilitó su carrera cortesana. En un informe de la Junta de Obras y Bosques se recomendaba expresamente la elección de Crescenzi como superintendente de las obras reales, por ser su hermano “sugeto de tantas esperanças para la silla

<sup>99</sup> L. PÉREZ BUENO: “De la creación de una Academia de Arte en Roma; año 1680 (1)”, *Archivo Español de Arte* (1947), pp.155-157.

<sup>100</sup> Tanto Mayno como Crescenzi decidieron que la mejor pintura, hoy por desgracia perdida, era la de Velázquez, F. PACHECO: *Arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>101</sup> A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>102</sup> J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2007, pp. 142-143.

de San Pedro, y tan afecto al servicio de Vuestra Magestad como es notoria”, dato interesantísimo que demuestra hasta qué punto la política podía llegar a influir en decisiones donde únicamente los criterios artísticos deberían prevalecer <sup>103</sup>.

Para terminar, y en este último apunte sobre la importancia que tuvieron los italianos como consejeros en materias artísticas, no queremos dejar de señalar el protagonismo del pintor del rey, Angelo Nardi, quien según Ceán daba la atribución de las obras que enviaban al monarca desde Italia, tarea “en la que era muy diestro y atinado, por lo mucho que había visto y copiado de los grandes maestro de aquel país” <sup>104</sup>. Esa ocupación fue probablemente la que facilitó que otros nobles españoles acudieran a él en busca de asesoramiento. Su criterio era muy estricto y así sabemos que por su consejo se devolvieron a Italia obras que, en su opinión, no alcanzaban la calidad deseada de autores tan renombrados como Reni, Guercino, Bassano, Cigoli e incluso Rubens <sup>105</sup>. La Corte madrileña, que tan afecta fue siempre al arte italiano, empieza a liberarse tímidamente de su indiscriminada admiración.

<sup>103</sup> J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel...*, *op. cit.*, p. 155

<sup>104</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la vda. de Ibarra, Madrid 1800, III, p. 222.

<sup>105</sup> J. BROWN: *El triunfo de la pintura...*, *op. cit.*, p. 137.

## CUADRO I

### *PINTORES TITULARES DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV*

- 1621-1622 Pintor de Cámara (plaza asentada en el Bureo): Santiago Morán  
Pintores del rey: Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintor “ad honorem”: Francisco López
- 1623-1624 Pintor de Cámara (plaza asentada en el Bureo): Santiago Morán,  
Pintores del rey: Diego Velázquez / Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintor “ad honorem”: Francisco López
- 1625 Pintor de Cámara (plaza asentada en el Bureo): Santiago Morán,  
Pintores del rey: Diego Velázquez/Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintores “ad honorem”: Francisco López, *Angelo Nardi*
- 1626-1627 Pintor de Cámara (plaza pagada por Obras y Bosques): Diego Velázquez ?  
Pintores del rey: Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintores “ad honorem”: Francisco López, *Angelo Nardi*
- 1628 Pintor de Cámara (plaza pagada por Obras y Bosques): Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintores “ad honorem”: Francisco López, *Angelo Nardi*
- 1629-1630 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintor “ad honorem”: *Angelo Nardi*
- 1631-1633 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés* / *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: vacante
- 1634-1637 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: vacante
- 1638-1643 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: vacante
- 1644-1656 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: Jusepe Martínez
- 1657-1660 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Angelo Nardi* / *Francisco Ricci*  
Pintor “ad honorem”: Jusepe Martínez
- 1661-1664 Pintor de Cámara: Juan Bautista Martínez del Mazo  
Pintores del rey: *Angelo Nardi* / *Francisco Ricci*  
Pintor “ad honorem”: Jusepe Martínez
- 1665 Pintor de Cámara: Juan Bautista Martínez del Mazo  
Pintores del rey: *Francisco Ricci*  
Pintores “ad honorem”: Jusepe Martínez / *Dionisio Mantuano*

## *Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura \**

David García Cueto

El avance de los estudios sobre las relaciones del Estado Pontificio con las distintas potencias europeas durante la Edad Moderna, pone cada vez más de manifiesto cómo éstas a menudo avanzaron o retrocedieron según la habilidad de quién estuviese al frente en cada momento de la representación diplomática de la Iglesia ante los distintos príncipes católicos, la nunciatura. Si bien la acción de los hombres que desempeñaron aquella función, los nuncios pontificios, es por lo general conocida en lo relativo a su faceta oficial, hasta el momento se ha prestado muy escasa atención al papel oficioso que con frecuencia ellos mismos ejercieron como agentes de la cultura durante sus respectivas misiones diplomáticas. Desde luego, tal actividad no estaba incluida entre sus obligaciones, sino que formaba parte de un ámbito privado en el que el nuncio expresaría y desarrollaría su propia personalidad, sus intereses y sus inquietudes. No obstante, sí resulta cierto que el propio estilo diplomático con el que se desenvolvía la nunciatura llevaba implícita una carga cultural no exenta de significaciones y trascendencia.

La institución de la nunciatura pasó a tener un carácter estable durante el siglo XVI. A diferencia de los precedentes legados papales, los nuncios permanentes no tenían una única misión que cumplir, sino que eran destacados ante un

\* El presente trabajo es resultado parcial del proyecto de investigación sobre los nuncios en la corte de Felipe IV y su acción como mecenas y coleccionistas que promueve el Centro de Estudios Europa Hispánica de Madrid (CEEH). Quiero expresar mi más sincera gratitud a los organizadores de la obra *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica* por haber considerado oportuna su inclusión.

soberano con una amplia carga de competencias, muchas de las cuales exigían desarrollar asuntos durante un largo plazo de tiempo. El lugar preponderante que la monarquía hispánica ocupó en el mapa político europeo desde momentos tempranos del siglo XVI causó que la nunciatura de España fuese una de las primeras en instituirse como permanente, hecho que tuvo lugar en 1504. Desde que Felipe II designara la villa de Madrid como capital de sus reinos, la nunciatura tendría allí su sede, con la salvedad del breve paréntesis de tiempo durante el cual la capitalidad pasó a Valladolid. El peso político de la monarquía determinó que la nunciatura de Madrid estuviera, junto con las de Viena y París, entre las de mayor responsabilidad para un emisario papal<sup>1</sup>.

Trece fueron los nuncios enviados a Madrid durante el reinado de Felipe IV<sup>2</sup>. Se trató en toda ocasión de religiosos de amplia trayectoria al servicio del Estado Pontificio, de modo que antes de la llegada a la corte católica solían acumular un importante bagaje en el desempeño de puestos destacados. Siempre de noble familia italiana, los nuncios tuvieron habitualmente como primer cargo de importancia la responsabilidad de un obispado o arzobispado de Italia, pasando algunos más tarde a nunciaturas consideradas de segundo rango, como eran las de Lisboa o Polonia. Sólo después de haber probado su capacidad en uno o varios cargos de verdadera relevancia, un religioso era destinado como nuncio a Madrid<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, tal designación era un paso decisivo hacia la consecución de la dignidad cardenalicia.

El nuncio de Madrid no sólo era interlocutor principal entre España y la Santa Sede, sino además debía intervenir en numerosas ocasiones para equilibrar las fuerzas políticas europeas, buscando con frecuencia durante el siglo XVII

<sup>1</sup> Así se recoge en la documentación de la Cámara Apostólica relativa a las nunciaturas: “*Alli Nunzi di primo rango, quali sono quelli di Vienna, Francia, e Spagna passa la Rev[eren]da Cam[er]a per aiuto di costa L[ire] 1000*” (ASR, Camerale II, Nunziature, 1, sin foliar).

<sup>2</sup> Sobre la identidad de aquellos nuncios y las fechas en las que desempeñaron la nunciatura de Madrid, véase H. BIAUDET: *Les Nonciatures Apostoliques permanentes jusqu'en 1648*, Helsinki 1910, 2 vols., y L. KARTTUNEN: *Les Nonciatures Apostoliques permanentes de 1650 a 1800*, Ginebra 1912. Para las relaciones entre España y la Santa Sede, sigue siendo fundamental la obra de L. F. VON PASTOR: *Historia de los papas desde fines de la Edad Media*, Barcelona 1935-1961, 39 vols.

<sup>3</sup> M. FELDKAMP: *La diplomazia pontificia da Silvestro I a Giovanni Paolo II. Un profilo*, Milán 1995, pp. 47-51.

relajar las importantes tensiones existentes entre las dos coronas que se disputaban la hegemonía europea, la francesa y la española. También contaba la nunciatura con algunas importantes prerrogativas. Era desde 1528, gracias a una singular provisión de Carlos V, suprema corte eclesiástica de apelación para el territorio que tenía bajo su jurisdicción. Esta concesión pretendía mantener los asuntos de España independientes de la corte pontificia, y si bien el nuncio tenía la potestad de nombrar al auditor o juez supremo de este tribunal, éste debería ser siempre elegido entre los súbditos españoles <sup>4</sup>, condición que no siempre se cumplió. Además de tribunal eclesiástico, la nunciatura de Madrid contaba con otras dos secciones fundamentales, la cancillería y la colectoría. Por lo que respecta a su financiación, consta que no dependía de la Cámara Apostólica, sino de otros fondos eclesiásticos, que probablemente procedían de la propia colectoría de España <sup>5</sup>.

Los nuncios tuvieron un indudable peso específico en la organización de la vida religiosa española, competencia que, pese a no responder a un criterio lógico, se limitaba a los reinos peninsulares, quedando absolutamente excluido de su control cualquier asunto relativo a la Iglesia de los territorios hispanoamericanos, la cual era directamente controlada por la monarquía.

La figura del nuncio ordinario, es decir, aquel que ejercía durante un determinado tiempo como máximo responsable de la nunciatura, convivió durante el siglo XVII con la del nuncio extraordinario, que era una figura especial destinada a una negociación o a una misión breve y específica. El envío puntual de un emisario papal a Madrid podía estar motivado por distintas circunstancias, algunas de carácter celebrativo, como podía ser el caso del nacimiento de un infante, y otras de gran trascendencia política, como lo fue la continua mediación de Roma en las negociaciones de paz entre España y Francia. Algunos de los nuncios presentes en Madrid durante esta centuria llegaron a la capital española con una misión extraordinaria, pasando al final de la acción del nuncio ordinario que allí encontraban a ocupar su lugar.

La vida del nuncio en la corte madrileña estaba marcada por una estricta etiqueta y por una amplia serie de comportamientos consuetudinarios. Sus apariciones públicas se rodeaban de un gran boato, y su existencia más cotidiana

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 56-57.

<sup>5</sup> ASR, Camerale II, Nunziature, 1, sin foliar: “*Al Nunzio in Spagna, ed in Portogallo non si paga dalla Camera alcun assegnamento, ricevendolo ambidue sopra altre casse*”.

tenía lugar en el seno de su “familia”<sup>6</sup>, constituida por la amplia pléyade de criados, asesores y funcionarios ligados a la institución de la nunciatura.

La legación enviada por Urbano VIII Barberini a Felipe IV en 1626 fue un hecho de gran trascendencia para el planteamiento de la presencia diplomática pontificia en Madrid durante buena parte de ese reinado<sup>7</sup>. Varios de los preladados que participaron en aquella excepcional misión, encabezada por el cardenal nepote Francesco Barberini, acabarían ejerciendo como nuncios en la capital española. Fue el caso de Giovan Battista Pamphili, Giovan Giacomo Panzirolo y Giulio Rospigliosi, quienes no sólo habrían adquirido entonces mayor familiaridad con el medio español, sino también aprendido y ensayado algunas de las complejas funciones que un nuncio había de ejercer.

El estudio de la actividad de los nuncios como agentes del arte y la cultura cuenta con un interés específico durante el reinado de Felipe IV, en el cual, a causa de la pasión del monarca por la pintura y el coleccionismo, los intercambios artísticos con la corte romana se intensificaron y se hicieron más frecuentes. El abordar este periodo, no obstante, ofrece la dificultad de los escasos trabajos que se han dedicado, incluso desde un punto de vista general, a las distintas nunciaturas presentes en Madrid durante el gobierno del Rey Planeta<sup>8</sup>. Puede en

<sup>6</sup> Precisamente, la falta de familia establecida en Madrid, de carrozas y de caballos impidió que Camillo Massimo se mostrase en público tras su llegada a la capital; lo recuerda J. de BARRIONUEVO: *Avisos (1654-1658)*, Madrid 1892-1894, I, p. 329:

“29 de mayo de 1655 [...] Desde el miércoles á la noche há que entró aquí el nuncio; vió la procesión, pero hasta ahora no ha salido en público, por no tener familia asentada, ni libreas y carrozas, ni lo demás necesario al ornato de su persona, que la tiene muy buena, y es hombre de muy buenas partes”.

<sup>7</sup> Para el día a día de aquel episodio, véase A. ANSELMÍ (ed.): *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Aranjuez 2004. Sobre las implicaciones artísticas de la legación Barberini, véase el magnífico trabajo de J. L. COLOMER: “Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV”, en L. MOCHI ONORI, F. SOLINAS y S. SCHÜTZE (coord.): *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma 2007, pp. 95-110.

<sup>8</sup> La única nunciatura ante Felipe IV que cuenta con un estudio específico es la de Cesare Monti; se trata del trabajo de N. GARCÍA MARTÍN: “Secciones, emolumentos y personal de la Nunciatura española en tiempos de César Monti (1630-1634)”, *Antologica Annua* 4 (Madrid 1956), pp. 283-325. Algo se ha avanzado no obstante en el papel de los nuncios en Madrid como agentes de la cultura durante aquellas décadas, tal como se podrá apreciar en la bibliografía oportunamente citada en las notas sucesivas.

cualquier caso asegurarse que durante aquel reinado, la nunciatura de Madrid no sólo fue un centro primordial de poder eclesiástico, sino también uno de los principales focos de irradiación de la cultura italiana en tierra española.

Buena parte del no muy abundante conocimiento que hoy se tiene de la implicación en el ámbito de la cultura de los nuncios destacados ante Felipe IV, deriva curiosamente de los estudios dedicados al gran genio de la pintura de nuestro Siglo de Oro, el universal sevillano Diego Velázquez<sup>9</sup>. Ha sido en efecto la historiografía velazqueña la que ha contribuido, de manera indirecta, a conocer algo mejor el papel de los nuncios como agentes culturales. Velázquez se benefició durante su vida de manera muy especial de la capacidad de mediadores con el medio romano que los nuncios poseían. Sus contactos con figuras como Giovan Battista Pamphili, Giulio Rospigliosi o Camillo Massimo, entre otros, fueron fundamentales para el devenir de su vida y de su obra. Valga como simple muestra a este respecto la significativa carta que en 1646 el nuncio Rospigliosi le escribió desde Madrid al erudito Cassiano Dal Pozzo en Roma, pidiéndole que se dignara a facilitar a Velázquez, con motivo de su segundo viaje a Italia, “*il suo intento, et operare, che sia introdotto alle più riguardevoli [pitture] fra le molte, che sono in questa città*”<sup>10</sup>. Sin embargo, la acción de los nuncios en el ámbito de la cultura fue desde luego mucho más amplia que la relativa a sus contactos con Velázquez, tal y como se intenta exponer en las páginas que siguen.

#### *UN ESTILO DIPLOMÁTICO PECULIAR*

Los nuncios desempeñaron en la Edad Moderna un encargo diplomático con connotaciones muy peculiares. Por una parte, en su condición de delegados papales, ostentaban una alta responsabilidad en la vida religiosa española, pero por otra, al ser también representantes del estado pontificio, habían de ocuparse de innumerables negociaciones de índole política. Su figura era en cierta manera un reflejo de la del mismo Papa, en la que confluían las condiciones de padre espiritual de la Iglesia católica y de soberano de una nación italiana. Es

<sup>9</sup> S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia*, Madrid 2002, recoge la información relativa a los contactos de Velázquez con los distintos nuncios. No obstante, continúan siendo imprescindibles los trabajos de Enriqueta HARRIS al respecto, recogidos en *Estudios completos sobre Velázquez. Complete Studies on Velázquez*, Madrid 2006.

<sup>10</sup> G. LUMBROSO: *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, Turín 1875, p. 186.



por ello que los nuncios no eran embajadores al uso, aunque tanto en Madrid como en París o Viena, hubieran de ocupar un determinado lugar entre los representantes diplomáticos destacados ante el rey o el emperador. No obstante, sus funciones y su autoridad excedían ampliamente las de un simple embajador.

Aquellas singulares connotaciones del cargo, determinaban que su acción en la vida pública del país al que eran destinados estuviera también revestida de ciertas peculiaridades en el estilo y las formas que habían de adoptar. El ceremonial y el protocolo que regían el día a día del nuncio en la corte resultaban de una fórmula híbrida, fruto de la combinación de algunos de los patrones que guiaban el comportamiento de los embajadores y de otros que servían para los clérigos de alto rango.

Buscar una convergencia equilibrada de esos dos estilos no dejaba de suponer una considerable dificultad para el nuncio. Durante los primeros años del reinado de Felipe IV, tras la breve acción de Alessandro del Sangro, la nunciatura tuvo al frente a monseñor Innocenzo Massimo, obispo de Bertinoro, quien desempeñó la misión diplomática con tal liberalidad y ostentación que, tras su regreso a Roma, mereció la censura del papa Urbano VIII Barberini. Massimo, según la opinión del pontífice, había derrochado en exceso durante su misión madrileña con motivo de las exequias de Gregorio XV Ludovisi, del bautizo de la infanta Margarita María Catalina –la primogénita de Felipe IV– o de la jornada del rey a Andalucía, por lo que tras su vuelta a Roma, en febrero de 1625, le fue requerida una aclaración sobre aquellos dispendios con cargo al erario papal. Massimo explicó al cardenal nepote que tales gastos los había realizado con la única intención de representar con esplendor a la Santa Sede en Madrid, consiguiendo según sus palabras que la reputación del pontífice romano creciera no sólo en España, sino también ante los ojos de otros príncipes del mundo<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> BAV, Urb. Lat., 1095, fol. 161r. Roma, marzo de 1625:

*“Mons.r Protesaurario d'ordine di sua Santità mandò domenica mattina un Notaro cammerale à far precetto p[er] Mons.r de Massimi di non partir da Roma, come havea risoluto di fare per la residenza della sua Chiesa di Catania, se prima non accorda la Camera Apostolica che pretende da lui 16 milla scudi di spese eccessive fatte nella Nuntiatura di Spagna, cioè nella eccessività delli scorrucci, che pose fuori nella morte di Gregorio XV<sup>o</sup>, dell'allegrezze fatte per la nascita dell'Infantina, della spedizione de più Corrieri, et in somma per tutto quello, che spese nel viaggio col Re Catt.co, non ostante che di questo detto Mons.re n'habbia mostrato viglietto di sua Maestà, che da Madrid lo chiamava in Seviglia, et offerto di comporsi per X milla scudi in tutto. Il sodetto Mons.r de Massimi dopo haver havuto il precetto andò subito à Palazzo à dolersene con il S.r Card.l*

Pero ni siquiera la alusión a aquel propósito, tan acorde con la mentalidad de la época, evitó que el prelado debiera reintegrar a las autoridades pontificias aquello que se estimaba había gastado innecesariamente. Aquel difícil episodio desde luego marcaría la carrera de Massimo como religioso, al serle con seguridad negada desde entonces la posibilidad de alcanzar la púrpura cardenalicia, como solía ser lo habitual entre aquellos que eran enviados como nuncios a España.

En el escenario de la corte de Madrid durante las primeras décadas del siglo XVII, sin duda mucho más cosmopolita de lo que la historiografía actual suele presentar, el nuncio Massimo adoptó con decisión las formas externas de un embajador convencional. Sin embargo, la posición del nuncio en la corte estaba afianzada por las propias competencias que en tierra española el cargo le concedía, así como por el carisma derivado de su condición de alto jerarca de la curia romana y representante del Papa. No resultaba por tanto imprescindible, aunque quizá sí conveniente, entrar de lleno en el juego de ostentación practicado por los otros diplomáticos.

Como consecuencia de aquel episodio, los nuncios que sucedieron a Massimo en la corte de Madrid durante el pontificado de Urbano VIII se mostraron mucho más discretos en sus manifestaciones públicas. Giulio Sacchetti, Giovan Battista Pamphili, Cesare Monti, Lorenzo Campeggi, Cesare Facchinetti y Giovan Giacomo Panzirolo fueron sumamente precavidos a la hora de emplear fondos de la Santa Sede en la gestión de la nunciatura madrileña<sup>12</sup>. Según avanzaba la centuria, ya durante otros pontificados, los nuncios recuperaron progresivamente ese gusto por el esplendor e incluso por la ostentación que había caracterizado la etapa del obispo de Bertinoro.

---

*Barberino, al quale disse, c'havrebbe pagato tutto quello, che commandava Sua Santità perch'egli non faceva conto de denari, mà solo della reputatione c'haveva data alla sede ap[ostoli]ca nella Nuntiatura di Spagna, e della gloria che s'era acquistata appresso i Principi del mondo".*

Analizo este episodio en D. GARCÍA CUETO: "I doni di monsignor Innocenzo Massimo alla Corte di Spagna en la crisi di uno stile diplomatico", en S. KUBERSKY-PIREDDA y M. VON BERNSTORFF (coord.): *Atti del convegno internazionale "L'arte del dono. Scambio culturale tra Italia e Spagna (1550-1650)"*, en prensa.

<sup>12</sup> Sobre la implicación de los nuncios Campeggi y Facchinetti en la vida del Madrid de Felipe IV, véase D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*, Madrid 2006, pp. 141-149.

En cualquier caso, queda fuera de dudas que el decoro y la magnificencia con el que habría de desenvolverse la nunciatura condicionaban en cierta medida el éxito de la misión. Hasta tal punto era así que en algún caso, los familiares directos del nuncio pagaron de su propio bolsillo los gastos necesarios para proveerle de todo lo necesario antes de emprender viaje. Fue lo que ocurrió con el nuncio Cesare Facchinetti, cuyo equipaje fue generosa y cuidadosamente preparado en Roma con la financiación de su propio padre, el marqués Ludovico, quien por entonces residía en la urbe en calidad de embajador de la ciudad de Bolonia ante el Papa. Más allá del amor paterno, el éxito o el fracaso de la nunciatura tendrían repercusiones tanto para el nuncio como para su propia estirpe, por lo que esta asistencia económica resulta del todo comprensible.

Gracias a un valioso documento conservado en el archivo de la familia Doria Pamphili en Roma, puede conocerse con detalle en qué consistieron los preparativos de la nunciatura Facchinetti<sup>13</sup>. La información proporcionada por el mencionado documento resulta de gran valor para comprender la importancia concedida a la nunciatura como ejercicio no sólo de representación del papado, sino también de verdadera autorrepresentación

Durante los primeros meses de 1639, los asistentes del embajador Facchinetti y de su hijo Cesare, el futuro nuncio, trabajaron intensamente para reunir todo el ajuar necesario para que la misión diplomática transcurriese del modo más conveniente. Aquella intensa tarea fue lógicamente acompañada de unos grandes gastos, destinados a adquirir vestiduras litúrgicas, ricos paramentos o reposteros bordados<sup>14</sup>, así como numerosos objetos de plata destinados a los

<sup>13</sup> ADP, Archiviolo, busta 169, *Spese fatte per la nunciatura straordinaria in Spagna di Mons. Fachinetti sostenute dal di lui padre march[ese] Fachinetti in Roma anno 1639*, fols. 68 y ss. El registro de los gastos se inicia con la siguiente aclaración:

*“Nel presente libro saranno notate tutte le spese fatte per occasione della Nonciatura straordinaria di Mons.r Fachinetti in Spagna, il tutto fatto del proprio del S.r Marchese Fachinetti suo Padre in Roma”.*

<sup>14</sup> Valgan como ejemplo, entre los numerosos registros relativos a textiles, el fechado el 6 de febrero:

*“scudi trecento e trenta moneta fatto pagare per mandato di N. Sre al S.r Francesco Palmuzzi detto prima al Sig.r Agostino Serra per il prezzo di un parato di Damasco cremesino è mezza cilla d'oro, comperato dagli eredi di Mons.r Serra”;*

o el de 15 de marzo de un importe de:

*“scudi quindici e sesanta pagati à M. Gio: Batta Grandi Ricamatore per fattura di quattro portiere di Panno per servizio di Monsignore”* (ADP, Archiviolo, busta 169).

aposentos del nuncio en Madrid, habiendo sido algunos de ellos elaborados por relevantes maestros de la ciudad, como el orfebre Fantino Taglietti <sup>15</sup>.

Los usos de la época imponían que el nuncio hubiera de agasajar con regalos —más sencillos unos, verdaderamente especiales otros— a personas muy diversas durante su misión diplomática. Es por ello que se encuentran ciertas partidas relativas a objetos que seguramente tenían aquel fin, como medallas <sup>16</sup>, coronas <sup>17</sup> o unas magníficas láminas de piedra venturina engastadas en oro <sup>18</sup>.

Pero resulta de especial interés constatar el notable número de partidas relativas a la adquisición de pinturas, las cuales irían destinadas tanto a ornar las

<sup>15</sup> ADP, Archiviolo, busta 169:

*“A di 17 marzo 1639. Dal Sig.r Fantino Taglietti Argentiere due basinetti ornate quali pesorono l[ibre] 10”;*

*“A di 23 marzo 1639 un mandato à SS.ri Siri presentato il S.r Fantino Taglietti di scudi cento novanta nove moneta fattoli pagare per resto d’Argenti fatti per Monsignore”.*

Sobre este orfebre, véase V. GAZZANIGA: “La vita e le opere di Fantino Taglietti argentiere e altri protagonisti della produzione argenteria a Roma tra Cinquecento e Seicento”, en A. DI CASTRO (coord.): *Marmorari e argentieri a Roma*, Roma 1994, pp. 223–286. Otros pagos se refieren igualmente a objetos de plata:

*“A 9 febraro 1639 un mandato al Sig.r Patricio Mattei di scudi quaranta moneta quali se gli pagano per lavori d’Argento lavorato in n° di quattro candelieri et scudi cinquanta di fattura”;*

*“A di 9 aprile per una scatola per due sotto coppe dorate et una per un Bacile e chiarro dorato”;*

*“A di 19 febraro 1639 quattro Candelieri alti alla spagnola tutti di peso libre 3”.*

<sup>16</sup> ADP, Archiviolo, busta 169:

*“A di 13 Aprile 1639 un mandato al S.r Gasparo Mola di scudi ventiquattro moneta fattoli pagare à SS.ri Siri per il prezzo di sette medaglie per servitio di Monsignore”;*

*“A di 23 Aprile 1639 al Sig.r Gasparo Molla un mandato di scudi otto moneta fattoli pagare à SS.ri Siri per medaglie fatte à torchio per servitio di Mons.r”.*

<sup>17</sup> ADP, Archiviolo, busta 169:

*“A di 4 aprile 1639 un mandato al S.r Fran.co Buldini di scudi duecento ottanta moneta fatoli pagare à SS.ri Siri per prezzo di sette corone, et otto quadri pigliati da lui per servitio di Monsignore”.*

<sup>18</sup> ADP, Archiviolo, busta 169:

*“A di 4 maggio 1639 scudi tre e novanta moneta pagati per duoi cerchi d’oro fatti a due pietre venturine nelle quali vi sono d’oro juli venti nove e juli dieci per la fattura per servitio di Mons.re in tutti”.*

estancias del nuncio en Madrid como a ser regaladas. Nada menos que treinta y cuatro pinturas se compraron entonces en Roma para que Facchinetti las llevase consigo en su viaje a España; por desgracia, la contabilidad apenas da detalles de los asuntos representados ni de los autores, pero el alto precio pagado por algunas de ellas indica sin duda que al menos varias serían obras de cierta relevancia <sup>19</sup>. En cualquier caso, se cuidó con esmero la apariencia de aquellas pinturas, constando que con ocasión del viaje se encargaron varios marcos <sup>20</sup>, se doraron otros <sup>21</sup>, se tensó un lienzo que necesitaba ser reparado e incluso parece que se realizaron repintes en algunas que lo requerían <sup>22</sup>.

Por varias circunstancias, la nunciatura ordinaria que revistió un carácter más excepcional en el ámbito de la cultura durante el reinado de Felipe IV fue

<sup>19</sup> Lo serían probablemente aquellas que refiere la siguiente partida:

*“A di 4 aprile 1639 un mandato al Sig.r Domenico Pichi di scudi ducento ottanta moneta fatoli pagare à SS.ri Siri per il prezzo di sette quadri di Pittura pigliati da lui per servizio di Monsignore”.*

Otras compras de pinturas se contemplan en estos otros registros:

*“A di 4 aprile 1639 un mandato al S.r Fran.co Buldini di scudi duecento ottanta moneta fatoli pagare à SS.ri Siri per prezzo di sette corone, et otto quadri pigliati da lui per servizio di Monsignore”;*

*“A di 11 detto scudi sei moneta dati al S.r Fran.co Carisenti per due piture d'ordine del S.r Marchese”;*

*“A di 18 detto scudi sedici cinquanta moneta pagati per ordine del Sig.r Marchese per quadri ordinarij di pitture per Mons.re”;*

*“A di 20 Aprile 1639 un mandato al Sig.r Gio Batta Massi Coronati di scudi cinquantaquattro moneta fattogli pagare à SS.ri Siri per pezzi n° undici quadri di pitture et altre per servizio di Mons.re” (ADP, Archiviolo, busta 169).*

<sup>20</sup> ADP, Archiviolo, busta 169:

*“A di 10 aprile 1639 scudi trenta moneta dati per ordine del Sig.r Marchese all'orefice per fare lavori in una cornice di una Pittura in n° 10 doppie di Spagna”; “A di 17 sudetto scudi venticinque moneta pagati al S.r Pietro Paolo Intagliatore quale ha fatto due cornice per mandare in Ispagna per servizio di Mons.re il tutto a bon conto”.*

<sup>21</sup> ADP, Archiviolo, busta 169:

*“A di 17 detto scudi sei moneta dati al Sig.r Felina Felini Indoratore à conto delle Indorature che fa a due cornici per Mons.re”.*

<sup>22</sup> ADP, Archiviolo, busta 169: *“A di 9 aprile per [...] un quadro di pittura grande fatta riffare e fortificare”.* Los repintes los hace intuir la libranza a un anónimo pintor por pigmento azul ultramar: *“A di detto [18 maggio 1639] dati al Pittore per pigliare azzuro oltramare [libra] l”.*

la que desempeñó monseñor Giulio Rospigliosi, prelado que años más tarde ocuparía la sede pontificia con el nombre de Clemente IX. Una de aquellas circunstancias fue la duración atípicamente larga de su nunciatura, que se extendió entre 1644 y 1652. Lo dilatado de aquella acción diplomática se debió muy probablemente al buen entendimiento que por aquellos años, coincidentes en su totalidad con el pontificado del filoespañol Inocencio X (1644-1655), existía entre las cortes de Roma y Madrid. Durante el reinado de Felipe III no hubo ninguna nunciatura de tanta duración, aunque poco después del regreso a Italia de Rospigliosi, la situación volviera a repetirse con el nuncio Carlo Bonelli, presente en Madrid entre 1656 y 1664 <sup>23</sup>.

Giulio Rospigliosi profesó a lo largo de toda su carrera un amor muy especial a las artes y la literatura, siendo él mismo un notable autor de piezas teatrales <sup>24</sup>. Aquel interés hacia distintas manifestaciones de la cultura de su tiempo, unido al carácter duradero con el que probablemente desde sus inicios se planteó su nunciatura, contribuyeron a que el prelado se rodeara en su estancia española de un ambiente aún más exquisito y refinado que el que acompañó a sus predecesores y sucesores en el cargo durante el reinado de Felipe IV. Los registros de aduanas dan buena cuenta de ello; Rospigliosi vino a España con una verdadera multitud de obras de arte y objetos suntuarios en su equipaje, muchos más que los que habitualmente traían los otros nuncios. Y aunque buena parte de ellos estuvieran destinados a ser entregados como regalo en la corte madrileña, otros servirían para adornar sus aposentos en el palacio de la nunciatura, en el que seguramente evocó los suntuosos ambientes de su residencia romana <sup>25</sup>. Con su acción volvió a retomarse el tono espléndido perdido desde los tiempos de Innocenzo Massimo.

<sup>23</sup> Sobre su biografía, véase N. DEL RE: *Monsignor governatore di Roma*, Roma 1972, p. 107.

<sup>24</sup> Véase sobre su acción cultural Ch. D'AFFLITTO y D. ROMEI (coord.): *I teatri del paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi, Papa Clemente IX*, Florencia 2000.

<sup>25</sup> Sobre el equipaje con el que Rospigliosi vino a España, véase AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fols. 65r-68v. Reproducido en parte en el Apéndice documental, doc. nº 13.

## LA PRESENTACIÓN ANTE EL REY Y EL REGALO DIPLOMÁTICO

Uno de los aspectos externos que el nuncio debía de presentar ante los monarcas y la aristocracia española, era en efecto el de su liberalidad, que había de ser mostrada, entre otras ocasiones, al corresponder a los gestos de cortesía en su llegada a la corte con presentes adecuados a la elevada condición de sus interlocutores. El regalo fue durante toda la Edad Moderna un eficaz medio para los fines de la diplomacia<sup>26</sup>, uso al que los nuncios no fueron en absoluto indiferentes. Al llegar a la corte, el rey acostumbraba a conceder al nuncio una audiencia pública, ocasión en la que el prelado había de mostrarse especialmente dadivoso, tanto con la familia real como con los principales aristócratas, presidentes de los consejos, cardenales, damas de palacio y monjas de sangre real, entre otros.

La primera audiencia solía tener lugar pocos días después de la llegada del nuncio a la corte, y se revestía de gran solemnidad y boato. Así, monseñor Sacchetti, tras haber entrado en Madrid el 2 de mayo de 1624, tuvo su primera audiencia una semana más tarde, en la cual “*comparisce nobilmente*”, causando una buena impresión en el entorno regio<sup>27</sup>. En aquella relevante circunstancia, los nuncios solían acudir al Alcázar acompañados de un imponente cortejo, como lo fue el que condujo el 30 de agosto de 1632 a monseñor Lorenzo Campeggi ante la presencia de Felipe IV. El nuncio cabalgaba junto al mayordomo del rey, siendo ambos seguidos nada menos que de setenta y seis caballeros que montaban los mejores caballos de la corte. El monarca recibió al prelado con cordialidad, como también lo hizo la reina, acompañados ambos por grandes y damas principales de la aristocracia madrileña<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Véase sobre el uso del regalo en el contexto hispano el interesante trabajo de M<sup>a</sup> P. AGUILÓ ALONSO: “Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII”, en M. CABAÑAS BRAVO (coord.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid 2008, pp. 49-62.

<sup>27</sup> ASF, Mediceo del Principato, 4952, sin foliar. Madrid, 12 de mayo de 1624. Averardo de’Medici a Curzio da Picchena:

“*Mons.r Sacchetti nuovo Nunzio arrivò a 2 di maggio. A 9 ha havuto la sua audienza. Comparisce nobilmente et già ha cominciato a esercitare la sua iurisdizione et resta la Corte nel primo ingresso benissimo impressionata et sodisfatta delle sue lodevoli qualità*”.

<sup>28</sup> ASF, Mediceo del Principato, 4959, fol. 47. Bernardo Monanni a la secretaría granducal. Madrid, 4 de septiembre de 1632:

Para iniciar de la manera más favorable posible la misión diplomática, los nuncios solían agradar al monarca español con un regalo que fuese de su gusto. El especial aprecio que Felipe IV sentía por el arte de la pintura fue conocido en Italia desde momentos tempranos de su reinado, por lo que los nuncios a menudo quisieron agradar al rey presentándole en la primera audiencia una obra pictórica que pudiera resultar de su agrado. Por otro lado, la práctica de regalar pinturas entre personalidades de alto rango estaba ampliamente asentada en el panorama cultural italiano, de manera que los nuncios sabrían bien qué tipo de obra podía ser la más adecuada para ser entregada al soberano en el momento de la trascendental audiencia.

En el equipaje de monseñor Facchinetti viajó a España una importante pintura, traída desde su Bolonia natal, que muy probablemente constituyó su regalo de presentación ante Felipe IV. El asunto que representaba era la *Anunciación*, y a través de la antes mencionada contabilidad, relativa a los preparativos de la nunciatura antes de partir de Roma, puede intuirse que hubo de ser una obra de cualidades excepcionales. El mero hecho de hacer llegar la pintura a Roma desde Bolonia conllevaba unos gastos de portes y aduanas que sólo se justificarían si su carácter fuese verdaderamente especial. Además, se encargó a un ebanista romano que realizase no sólo un marco de ébano para esta pintura, sino también una caja —distinta a la que la contuvo en el porte desde Bolonia— para llevarla hasta Madrid<sup>29</sup>.

---

*“Lunedì a 30 scorso monsignor Campeggi nuncio straordinario fu alla sua prima audienza publica con cavalcata al solito. Il Marchese di Fromista, maiordomo del Re [...] in una chinea et il Nunzio in una mula [...] andando innanzi l'accompagnamento di 76 cavalieri ne'meglio cavalli della Corte. Arrivati all'appartamento della Maestà che stava in piedi appoggiata a un tavolino, entrò Monsignore et Sua Maestà si cavò di capo et immediatamente, essendosi esposta l'ambasciata in brevi parole et presentate le lettere credenziali, la Maestà Sua rispose con molta benignità [...] Il Nunzio si portò molto bene e francamente nella sua esposizione. Usciti dalle stanze del Re, si andò a quella della Regina, [...] secondo il costume a sedere sotto al sua baldacchino [...] Et partendosi, si levò la Regina in piedi [...] All'audienza del Re assistarono 7 Grandi et a quella della Regina la Contessa d'Olivares, cameriera maggiore, le matrona d'honore et le dame tutte con manto da bruno”.*

<sup>29</sup> ADP, Archiviolo, b. 169, *Spese fatte per la nunciatura straordinaria in Spagna di Mons. Fachinetti sostenute dal di lui padre march. Fachinetti in Roma anno 1639*, fols. 68r y ss.:

*“A di 28 detto [aprile 1639] per porto di una cassetta con una Pittura venuta di Bologna per Monsignore. A di 29 detto per dazio della sudetta Pittura era la Nonciata e guardia*



Las buenas relaciones que reinaron entre España y la Santa Sede durante el pontificado de Inocencio X se plasmaron muy probablemente en la benignidad con la que Felipe IV acogió al nuncio presente en Madrid durante casi todos aquellos años, monseñor Giulio Rospigliosi. El nuncio, como se ha visto, llegó a tierras españolas con un equipaje cargado de un número del todo inusual de obras de arte y objetos suntuarios, los cuales, en gran medida, serían regalos, algunos enviados por el Papa y otros traídos por él mismo a título personal. Entre aquellas obras había más de veinticinco pinturas sobre lienzo, y una cantidad aún mayor de láminas<sup>30</sup>. Algunas de aquellas pinturas, seguramente las más selectas, fueron entregadas a Felipe IV como regalo tras su llegada a Madrid en julio de 1644. Se trataba de una *Santa Inés* de Paolo Veronés, una *Prudencia* pintada sobre espejo por Pietro de Cortona, una *Visitación* de Poussin, y muchos espejos pintados con flores por Giovanni Stanchi<sup>31</sup>.

Gracias a las investigaciones de Lisa Beaven, se tiene constancia de en qué consistió el regalo de presentación ante Felipe IV que hizo el nuncio Camillo Massimo en 1655. Este prelado fue entre todos los nuncios pontificios destacados en Madrid durante el reinado el que más sobresalió como mecenas y anticuario, ocupando un lugar de enorme importancia en la vida cultural romana de la segunda mitad del siglo XVII<sup>32</sup>. Como muestra de su gusto refinado y de su capacidad para entender los deseos de un exigente coleccionista, como lo era el rey español, Massimo seleccionó para aquella ocasión dos bellísimas pinturas de escuela boloñesa. Se trató del *Cupido con arco*, de Guido Reni y del *Cupido despreciando las riquezas* de Guercino, conservados ambos hoy en las colecciones

---

[...] *A di detto [30 aprile 1639] uno e cinquanta moneta pagati al sudetto [M. Remigi Ebanista] per la cassa di cipresso per porci il sudetto quadro della Nonciata. A di 30 Aprile scudi quindici moneta pagati al med.mo M. Remigio Ebanista per fattura del sudetto quadro ò cornice di ebano serve per la madona Nonciata*".

<sup>30</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fols. 65r-68v. Véase a propósito el Apéndice documental, doc. n° 13.

<sup>31</sup> A. NEGRO: *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999, p. 37. Describe las pinturas el mismo Rospigliosi en carta fechada el 26 de noviembre de 1644 (BAV, Vat. Lat. 13365, fols. 48 y ss.).

<sup>32</sup> Un perfil bien documentado del personaje se encuentra en T. DI CARPEGNA FALCONIERI: "Il Cardinale Camillo Massimo (1620-1677). Note biografiche attraverso una spigolatura dell'Archivio Massimo", en AA.VV.: *Camillo Massimo, collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma 1996, pp. 27-43.

del Museo del Prado<sup>33</sup>. Las pinturas, de exquisita factura y sugerente simbología, fueron colocadas en una estancia relevante del Alcázar de Madrid, síntoma del aprecio que Felipe IV hubo de tener hacia ellas<sup>34</sup>. Por otra parte, con un regalo tan sobresaliente y tan del gusto del monarca hispano, Massimo habría tal vez rebajado algo la enorme tensión que rodeó su llegada a la corte madrileña, motivada por el empeoramiento de las relaciones con el papa Alessandro VII y por su supuesta filiación a la causa francesa.

Cuando el nuncio llegaba a Madrid en una misión extraordinaria, los regalos que entregaba al rey en su presentación lo eran igualmente. Fue el caso de monseñor Carlo Bonelli, enviado especial de Alessandro VII para mediar en el proceso de paz entre España y Francia, quien acabaría finalmente, en contra de lo previsto, quedándose en Madrid al frente de la nunciatura ordinaria hasta 1664. Las cédulas de exención de pago del equipaje que traía consigo al llegar a tierra española con motivo de su nunciatura extraordinaria, fechadas en mayo de 1657, reflejan que Bonelli había venido desde Roma con una serie de objetos suntuarios y obras de arte muy especiales, y que desde luego no estarían destinados al ornato de sus aposentos en Madrid —su estancia en la corte iba en principio a ser muy breve— sino a ser regalados a Felipe IV y a otros miembros relevantes de la sociedad madrileña. Entre aquellos objetos se encontraban por ejemplo “2 arcas de evano guarnecidas de piedra venturina y plata con reliquias de dos cuerpos santos”, que seguramente el Papa enviaba al rey español. Había también imágenes de devoción, como dos “niños jesusos”, “un quadro de San Sebastián” o “un quadro de la Anunciación”, así como esculturas en mármol y en plata. Y desde luego, un número considerable de pinturas, láminas y cuadritos, contándose de estos últimos nada menos que veintinueve cajas<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> L. BEAVEN: “Reni’s *Cupid with a Bow* and Guercino’s *Cupid spurning riches* in the Prado: a gift from Camillo Massimi to Philip IV of Spain?”, *The Burlington Magazine* 142 (Londres 2000), pp. 437-441. Debían de estar integradas ambas pinturas en el “presente” recordado por el cronista Barrionuevo:

“9 de junio de 1655 (...) por la mañana les envió [el nuncio] á los Reyes e Infantes á cada uno un gran presente de cosas curiosas y ricas de Italia. Lo mismo hizo con la camarera mayor. Es muy bien visto, cortés y humano, y se va introduciendo mucho en Palacio” (J. de BARRIONUEVO: *Avisos...*, *op. cit.*, vol. I, p. 339).

<sup>34</sup> Sobre aquella circunstancia, véase D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español...*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>35</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fols. 266r-267r. Véase al respecto el Apéndice documental, docs. nº 21 y 22.



FIG. 1.  
El antiguo palacio de la nunciatura  
de Madrid, hoy sede del  
Arzobispado General Castrense

No es mucho más lo que por el momento puede apuntarse sobre los regalos de presentación que los nuncios hicieron a Felipe IV. Lo que sí consta en las distintas fuentes es que aquel uso de agradar con selectos presentes no se limitó al rey y a su familia, sino que también se hizo extensivo a otros destacados miembros de la corte, tanto en el momento de la presentación pública como en los sucesivos de la nunciatura. Las informaciones al respecto son todavía más escasas e imprecisas, aunque cabe suponer que ciertos objetos de devoción más modestos eran destinados a este fin, así como las “galanterías” que se encuentran a menudo en los equipajes de los nuncios en su venida a España. En algún caso, aquellos regalos menores se destinaban a otros miembros de la comunidad diplomática destacada en Madrid, como fue el caso del embajador imperial, conde de Pötting, quien anotó en su diario que en abril de 1664, “el cardenal Bonelli regaló a la Condessa [de Pötting] con un muy lindo quadro”<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> M. NIETO NUÑO: *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Madrid 1990-1993, I, p. 30.

*EL PALACIO DE LA NUNCIATURA Y EL CEREMONIAL ROMANO*

El aposentamiento del nuncio en la capital de España no se resolvió de forma permanente hasta el año 1618, cuando Felipe III adjudicó al nuncio Francesco Cennini el antiguo palacio de la nunciatura en la calle del Almendro de Madrid (Fig. 1) haciendo uso de la regalía de aposento promulgada por Felipe II. Desde entonces, todos los nuncios que vinieron a España durante el siglo XVII ocuparon ese palacio, que con anterioridad había pertenecido al infortunado don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias <sup>37</sup>.

Aunque el palacio sufrió una importante reforma en el siglo XVIII, su estado durante la centuria anterior puede ser en parte conocido gracias a diversos testimonios gráficos y documentales, debiéndose destacar entre éstos un plano con leyenda del apartamento noble realizado durante la nunciatura de monseñor Marescotti (1670-1675). Este plano (Fig. 2) muestra cómo el edificio se articulaba en torno a dos patios separados por una crujía, con una disposición que recordaba la del propio Alcázar Real a escala mucho más reducida. En el piso noble, contaba el nuncio con varias antecámaras, sala de audiencias, sala del baldaquino, así como con otras habitaciones de carácter privado. Había también algunas dependencias destinadas a los otros altos cargos de la nunciatura y por supuesto, una capilla <sup>38</sup>.

La capilla, no obstante, resulta pequeña para ciertas ceremonias en las que el nuncio era obligado protagonista. Aquella circunstancia se puso de manifiesto, por ejemplo, cuando monseñor Monti, que había llegado a Madrid como nuncio extraordinario, hubo de recibir órdenes mayores antes de incorporarse a la misión diplomática como nuncio ordinario. La situación se resolvió al ofrecer el rey la Capilla Real, en la que monseñor Pamphili, ya cardenal, ofició la función <sup>39</sup>.

Éste fue sólo uno de los muchos inconvenientes que ofrecía el palacio de la nunciatura a sus inquilinos, motivados principalmente por su mal estado de conservación, lo que explica que a lo largo de la centuria se emprendieran por

<sup>37</sup> A. ANSELMi: "Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica", *Studi sul Settecento Romano* 14 (Roma 1998), pp. 179-200.

<sup>38</sup> Biblioteca de la Iglesia Nacional de España en Roma, Fondo de la Embajada de España ante la Santa Sede, Ms. 451, sin foliar.

<sup>39</sup> Aquella ordenación tuvo lugar a principios de enero de 1630. Véase al respecto N. GARCÍA MARTÍN: "Secciones, emolumentos y personal de la Nunciatura española...", *op. cit.*, p. 288.



FIG. 2.  
Plano de la planta principal  
del palacio de la nunciatura  
en tiempos de monseñor Marescotti  
(Roma, Biblioteca de la Iglesia  
Nacional Española)

parte de varios nuncios campañas de reformas y mejoras. La más significativa entre las que tuvieron lugar durante el reinado de Felipe IV fue probablemente la llevada a cabo por monseñor Rospigliosi, quien encomendó la dirección de las obras a los arquitectos fray Francisco de San José y Francisco Bautista <sup>40</sup>.

La planta baja del palacio de la nunciatura albergaba las dependencias del tribunal, la cancillería y la colectoría, secciones en las que, en época del nuncio Monti, trabajaban unas cuarenta personas, en su mayoría italianos. Además de ser centro de trabajo de este cuerpo de funcionarios, el palacio era igualmente la residencia del nuncio, que ocupaba la mayor parte de las estancias del piso principal, y también de los miembros de su familia. No conociéndose con pormenores cómo estaba compuesta la familia de ninguno de los nuncios ante Felipe IV, puede recurrirse a un elenco del personal al servicio de monseñor Marescotti ya en el reinado de Carlos II, en el que se registran cuarenta y ocho personas, al margen de los funcionarios de la nunciatura. En aquella amplia familia se contaban tanto italianos como españoles, estando alguno de los oficios duplicados para que uno de los puestos lo cubriese un italiano y el otro un español <sup>41</sup>, de tal manera

<sup>40</sup> A. VÁZQUEZ BARRADO: "El palacio de la nunciatura de Madrid. Obras de reestructuración (1650-1675)", *Hispania Sacra* 106 (Madrid 2000), pp. 507-538, en particular p. 520.

<sup>41</sup> El personal de la nunciatura durante la acción de monseñor Galeazzo Marescotti es el argumento de un trabajo que estoy desarrollando en la actualidad.

que la vida del nuncio se desenvolviese tanto entre los modos y las formas italianos como entre los españoles.

Lo más singular e interesante de aquel palacio durante el siglo XVII era desde luego la forma en la que se disponían sus estancias del piso principal y el uso que éstas recibían por parte del nuncio. La sucesión de cuatro antecámaras que desembocaban en la sala de la audiencia y la proximidad de una pequeña capilla resultaba ser una repetición literal del esquema básico de las dependencias nobles de un palacio romano del siglo XVII, tal como lo ha definido en su magnífico trabajo al respecto Patricia Waddy <sup>42</sup>. En las residencias españolas de la nobleza y la realeza también existían antecámaras previas a la sala de la audiencia, pero su número y disposición no seguía un esquema tan regular como en Roma. Con la adopción del modelo de los palacios de la aristocracia romana, el nuncio podía rodearse en su propia vivienda de un ceremonial sumamente sofisticado, muy acorde para hacer más patente si cabe su importancia en el medio madrileño.

#### *LA REPRESENTACIÓN DEL PAPA EN MADRID*

Los nuncios contaban con un indiscutible protagonismo en la vida pública de la capital de España, el cual en parte se veía favorecido por una serie de privilegios que les concedía la etiqueta regia. Una de estas prerrogativas, de gran importancia en el contexto cortesano, era la precedencia del nuncio a todos los nobles, incluidos los grandes, y a los demás embajadores, en aquellos actos en los que interviniera el rey <sup>43</sup>. Su condición de representante papal determinaba que sus apariciones en público, tanto aquellas revestidas de carácter solemne como las más cotidianas, se rodearan siempre de decoro y magnificencia, convirtiéndose así en uno de los más destacados actores del teatro de la corte.

<sup>42</sup> P. WADDY: *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the Plan*, Nueva York 1990.

<sup>43</sup> N. GARCÍA MARTÍN: "Secciones, emolumentos y personal de la Nunciatura española...", *op. cit.*, p. 290. ASV, Nunziatura di Spagna, vol. 73, fol. 248:

*La precedenza del Nuntio in questa Corte a tutti dopo le Persone reali, è cosa assentata, e fuori d'ogni controversia, ne entra egli in parte, dove il più Grande Sig.re non li dia subito il luogo.*

Los banquetes organizados por el nuncio fueron relativamente frecuentes, pues también lo era su participación y protagonismo en eventos que requerían o hacían deseable un ágape. Fue el caso de los celebrados, por ejemplo, durante la nunciatura Monti. En septiembre de 1632, el nuncio ofició en la Real Capilla la consagración como arzobispo de Damasco de fray Antonio de Sotomayor, confesor del rey Felipe IV. Tras la ceremonia, Monti ofreció un solemne banquete, seguramente en el palacio de la nunciatura, al nuevo arzobispo y a muchos nobles y señores de la corte <sup>44</sup>. Pocos meses más tarde, el 8 de diciembre, este mismo nuncio con motivo de la festividad de la Inmaculada Concepción, dio de nuevo un almuerzo tras haber celebrado una misa solemne en las Descalzas Reales con la presencia de los reyes. En aquel festejo “*non mancarono regali et trattenimenti di musici, bufoni et d'ogni allegria conveniente*” <sup>45</sup>.

El oficio de las ceremonias religiosas vinculadas con la familia real, y muy especialmente los bautizos, fue un privilegio reservado a menudo para los nuncios. Por expreso deseo de Felipe IV, monseñor Innocenzo Massimo ofició en 1623 el bautizo de su hija primogénita, la infanta María Margarita Catalina <sup>46</sup>. Años más tarde, en previsión del nacimiento de un vástago de Felipe IV en 1651, que no sería otro que la infanta Margarita, inmortalizada por Velázquez

<sup>44</sup> ASF, Mediceo del Principato, 4959, fol. 58. Carta de la embajada florentina en Madrid a la secretaría granducal. Madrid, 18 de septiembre de 1632:

*“Domenica passata, conforme si era risoluto, si fece nella Cappella reale, alla presenza di Sua Maestà, la consagrazione del padre fra don Antonio de Sotomayor, confessore della Maestà per Arcivescovo di Damasco [...] Et seguì la cerimonia per mano di Monsignor Monti, nunzio ordinario, il quale quel giorno convitò et fece un solenne banchetto a detto nuovo Arcivescovo et a molti Grandi et signori”*.

<sup>45</sup> ASF, Mediceo del Principato, 4959, fol. 517. Carta de la embajada florentina en Madrid a la secretaría granducal. Madrid, 11 de diciembre de 1632:

*“Mercoledì alli 8 corrente giorno della Santissima Concezzione si fece la solennità solita al convento della Discalze dove andarono lor Maestà [...] Quella mattina che monsignor Nunzio ordinario [Monti] cantò quivi la messa pontificale, fece banchetto, come suole in simili occasioni a tutti i capellán d'honore di Sua Maestà et ad altri amici, dove non mancarono regali et trattenimenti di musici, bufoni et d'ogni allegria conveniente”*.

<sup>46</sup> ASV, Segreteria di Stato, Spagna, 62, fol. 131 rv. Madrid, 5 de diciembre de 1623. Massimo al cardenal Barberini.

*“Ill.mo et Rev.mo Sig.re pro. Col.mo. Come avvisai à V.Ill.ma mi haveva detto S.M.<sup>a</sup> che voleva le battezzase la Infantina, agora mi dicono che sarà il Battesimo il giorno di N.S.ra della Conceptione [...] Madrid 5 xbre 1623 [...] Innocenzo Massimo”*.

en *Las Meninas*, monseñor Rospigliosi hizo elaborar una suntuosa librea, que habría de lucir su séquito el día del bautismo <sup>47</sup>.

El nacimiento de los herederos del rey de España, y muy en particular cuando se trataba de varones, solía ser respondido a través de la diplomacia pontificia con algún gesto de regocijo, siendo relativamente frecuente el envío de un nuncio extraordinario que transmitiese a la corte española el contenido del Papa. Así, con motivo de la llegada a este mundo, en un momento crucial para la corona española, del príncipe Felipe Próspero, el papa Alessandro VII decidió enviar un nuncio extraordinario a Madrid para hacer entrega al rey, como se acostumbraba en situaciones similares, de unos ricos pañales para el neonato bendecidos por el pontífice. El encargado de desempeñar aquella misión fue el milanés monseñor Vitaliano Visconti Borromeo, quien partió de Roma en los primeros días de 1659 <sup>48</sup>. A principios de abril, Visconti ya se encontraba en Madrid, habiendo realizado su entrada con solemnidad, acompañado de una gran comitiva de carrozas. Mientras esperaba ser recibido en audiencia por Felipe IV, comenzó a recibir las visitas de los principales aristócratas de la corte y de los embajadores residentes en ella, siendo su intención regresar a Roma apenas hubiera entregado los pañales <sup>49</sup>. Cuando llegó la esperada recepción, Visconti acudió al Alcázar con un extraordinario acompañamiento, en el que destacaba un importante número de jinetes milaneses, que quisieron de este modo honrar a su ilustre conciudadano. Una vez ante al rey, el nuncio no sólo le hizo entrega del

<sup>47</sup> BAV, Ottob. Lat. 3355, II, fol. 234v. Roma, 1 de julio de 1651:

*“Sogg.no di Spagna tenere avviso che anco Mons.re Rospigliosi nuntio Ap[ostoli]co faceva lavorare una superba livrea in occasione del battesimo che deve fare del figlio che nascerà à quel Rè a nome del Pontefice”.*

<sup>48</sup> ASV, *Avvisi*, 31, fol. 11r. Roma, 4 de enero de 1659:

*“Martedì mattina partì di quà per la sua Nunciatura straordinaria a portar le fascie del Principe di Spagna, Monsignor Visconti imbarcatosi a Civitavecchia sopra due Galere Pontificie”.*

<sup>49</sup> ASV, *Avvisi*, 31, fol. 247r. Génova, 26 abril 1659:

*“Altre [lettere] pure de 5 dello stesso mese [d'aprile] danno l'arrivo in quella Corte di Monsig[no]r Visconti qual era entrato con pomposo equipaggio incontrato da nobiliss[imo] corteggio di Carrozze; haveva Sua Signoria Illustriss[ima] incominciato à ricevere le visite da Signori della Corte, e da Ministri de Prencipi, sperava di breve haver la sua prima audienza dal Rè, doppo la quale presentato, che havesse le fascie in nome del Pontefice al Principe Prospero, si sarebbe poi sbrigato per ritornarsene a Roma”.*



simbólico regalo, sino que aprovechó también la oportunidad para expresarle la enorme satisfacción de Alessandro VII ante la paz alcanzada entre las coronas de España y Francia <sup>50</sup>. Pero el presente en sí no carecía en absoluto de interés, puesto que se trataba de un excepcional ajuar de cuna que había sido diseñado por un artista de gran relieve en la corte papal, el austriaco Johann Paul Schor, ejecutándose con primor bajo su directa supervisión <sup>51</sup>. Además, aquella breve misión —el nuncio apenas se entretendría tras ser recibido por el rey <sup>52</sup>— fue decisiva para el desarrollo de la carrera eclesiástica de Visconti, quien volvería como nuncio ordinario a Madrid entre los años 1664 y 1668.

Poco tiempo más tarde, en marzo de 1661, sería el nuncio ordinario Bonelli quien volvería a entregar a Felipe IV un regalo análogo por el nacimiento del infante Carlos, futuro Carlos II. Gracias a las crónicas de Barrionuevo, se sabe que aquellas mantillas con sobrecuna y faja regaladas entonces estaban cuajadas “de pedrería finísima, como son diamantes, rubíes de este género, que se valúa en más de 50.000 ducados de plata” <sup>53</sup>.

La exaltación de la propia persona a través del arte también fue un comportamiento habitual en los prelados de la corte romana que los nuncios a menudo tuvieron, aunque seguramente en parámetros de mayor discreción, en la capital española. No sólo el rodearse de un ambiente magnífico y de un cuidado ceremonial contribuía a este propósito, sino también, y de forma muy significativa, el encargo y estratégica exposición y distribución de los retratos de sí mismos. No abundan las noticias sobre los retratos personales que los nuncios pudieron

<sup>50</sup> ASV, Avvisi, 31, fol. 288v. Génova, 10 de mayo de 1659:

*“Che Monsig. Nunzio Visconti si fosse portato alla sua prima audienza delle loro M.M[ae]stà con corteggio di gran numero di Carrozze de Signori Principali, Ministri de Prencipi, e da buona comitiva de Milanesi à cavallo, che come Nationali volsero accompagnare Sua Signoria Illustriss[ima] la quale doppo haver presentato il Breve, espresse anco il contento del Pontefice in veder ristabilita la Monarchia, onde con aggradirono sommamente le loro MM[ae]stà il complimento”.*

<sup>51</sup> G. FUSCONI: “Disegni decorativi di Johann Paul Schor”, *Bollettino d'Arte* 70 (Roma 1985), pp. 159-180, en particular p. 159. La noticia procede de la BAV, Chigi H.11.42, fol. 147. Véase también al respecto P. M. ERLICH: *Giovanni Paolo Schor*, Nueva York 1975, p. 177, y Ch. STRUNCK (coord.): *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock. Un regista del gran teatro del barocco*, Munich 2008.

<sup>52</sup> Véase su pasaporte de abril de 1659 en el Apéndice documental, doc. n° 24.

<sup>53</sup> J. de BARRIONUEVO: *Avisos...*, *op. cit.*, IV, p. 370.

FIG. 3.

Anónimo. Retrato de monseñor Campeggi.  
Grabado calcográfico  
(Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio)



encargar y exhibir en Madrid, aunque a través de los inventarios de las colecciones madrileñas del siglo XVII se conserva memoria de alguno de ellos. Es el caso de uno de monseñor Rospigliosi que poseyó don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, conservado tras su muerte en el palacio que su familia tenía en Loeches <sup>54</sup>.

Los compromisos de la alta representación que los nuncios habían de ejercer en la corte de España se impusieron en algún caso no sólo a los deseos del propio prelado, sino incluso a los límites de su propia existencia. Resulta muy singular en este sentido el caso protagonizado por monseñor Lorenzo Campeggi (Fig. 3), quien fue el único nuncio en todo el siglo XVII en fallecer en Madrid durante el ejercicio de su acción diplomática. Campeggi pasó a mejor vida en el verano de 1639, siendo su deseo el ser enterrado de manera discreta y privada en la iglesia de Loreto de la capital española. Sin embargo, Felipe IV estimó que no se podía permitir que las honras de un representante del Papa se celebraran de tal manera, por lo que el funeral acabó siendo una solemnidad pública y multitudinaria, en el que participaron miembros de todas las órdenes religiosas y la mayor parte de la nobleza de Madrid. Algunos testimonios de la época apuntan que, con la salvedad de los juramentos de los príncipes de Asturias, no se había visto antes tal concentración de aristócratas en las calles de la villa y corte. Además, por motivos desconocidos, el cuerpo de Campeggi no recibió sepultura,

<sup>54</sup> *Pinturas puestas en el palacio de Loeches*: “Un retrato de Sospilloso [*sic*] siendo nuncio en España de tres quartas en quadro sin marco”. Documento del Archivo de la Casa de Alba publicado por M<sup>a</sup> J. MUÑOZ GONZÁLEZ: *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid 2008, p. 534.

como deseaba, en la iglesia de Loreto, sino en la que los carmelitas calzados poseían en Madrid <sup>55</sup>. Eran muchos, por tanto, los imperativos que un representante del Papa había de acatar.

*ADQUISICIONES ARTÍSTICAS Y Suntuarias en el Mercado Madrileño*

Por más que durante el siglo XVII la corte de España era una de las principales del continente europeo, lo que podía ofrecer desde el punto de vista artístico a un italiano que hubiese frecuentado la ciudad de Roma era relativamente poco. No obstante, determinados productos y manufacturas resultaban mucho más asequibles y abundantes en la capital española, de manera que, como ha afirmado José Luis Colomer,

los italianos no venían de compras artísticas a España, sino que se dedicaban sobre todo a acopiar materiales preciosos y suntuarios, tal vez aquí más abundantes o baratos por las continuas remesas venidas de América <sup>56</sup>.

La plata en España era más barata que en Roma, y había un buen número de orfebres hábiles en su trabajo. Es por ello que los nuncios se sintieron a menudo interesados en adquirir servicios de mesa o de altar elaborados con este precioso metal. Así, Giovan Battista Pamphili encargó una importante vajilla de plata a los plateros Diego Martínez y Diego Zavalza, en la que gastó buena parte de la *manca* con la que Felipe IV le gratificó al final de su misión <sup>57</sup>. El encargado de supervisar la terminación y envío de la vajilla a Pamphili fue don Antonio Brunacchi, por entonces auditor de la nunciatura. Para su conclusión hubo de esperarse hasta finales de marzo de 1631 <sup>58</sup>. El platero Martínez ya trabajaba para el nuncio desde tiempo atrás; en 1627 había grabado las armas del

<sup>55</sup> Sobre aquella circunstancia, véase D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español...*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>56</sup> J. L. COLOMER: “1650: Velázquez en la corte pontificia. Galería de retratos de la Roma hispanófila”, en F. CHECA CREMADES (comisario): *Cortes del Barroco de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid 2003, pp. 35-52, en especial p. 44.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 41. La vajilla se la acabaría llevando a Roma el marqués de Castel Rodrigo cuando viajó para hacerse cargo de la embajada de España ante el Papa.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 51.

prelado en una fuente de plata y retocado otros objetos similares<sup>59</sup>. Parece evidente el deseo del Pamphili de ampliar y enriquecer con ocasión de su nunciatura madrileña su ajuar de plata, como muestra, además de lo hasta ahora recordado, la compra de un servicio de mesa en el expolio del obispo de Jaca<sup>60</sup>.

Otro orfebre que también trabajó para Pamphili durante su nunciatura fue Diego Corselín, quien a principios de 1627 cobró por haber realizado para el nuncio varios adornos en oro sobre unos cuadritos y unas láminas<sup>61</sup>. Por lo relativamente cercano del inicio de su misión, puede que aquellos preciosos objetos los utilizase como regalos. Al año siguiente, volvió a cobrar por un trabajo muy similar<sup>62</sup>.

Pamphili también encargó varias copias de los retratos de la familia real que poseía el conde duque de Olivares. El responsable de copiar cinco de aquellos retratos, a partir muy probablemente de originales de Velázquez, fue el pintor Francisco Gómez, tal vez uno de los poco conocidos integrantes del taller velazqueño<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, *Ricevute di pagamenti fatti dal maggiordomo del nunzio Pamphili in Spagna circa gli affari della nunziatura, anni 1626-1630*, fol. 171:

“Digo yo diego martinez platero que recibí del señor mayordomo quarenta y cinco reales de bellon los quales son por las armas de monse[ñor] que puse en la fuente dorada de la plata o su hechura y del bruñir la fuente y aguamanil y darle color y así lo firmo en Madrid a 8 de junio de 1627”.

<sup>60</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, fol. 254: “*Argenti lavorati comperi da D. Girolamo Lucij delle spoghli del Vescovo di Giacca*”.

<sup>61</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, fol. 137r:

“Recibi yo Diego Corselin platero de oro del señor mayordomo de monseñor nuncio reales trescientos y noventa y dos los cuales son en plata doble por el oro que puse en dos cuadritos de pasta de oro y uno de dos laminas de rame y tres de agatas que en todas son seis piezas que todo peso los dichos trescientos y noventa y dos reales los cuales recibí como arriba se dice en tres de enero de 1627”.

<sup>62</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, fol. 302:

“Digo yo diego corselin platero de oro que e recibido del señor don Geronimo maiordomo de Mons.re el nuncio cuatrocientos y veinte y cuatro reales en plata doble los quales son por cuatro onças de oro a razon de 106 reales la onça puesto en unas guarniciones de unos cuadritos que fueron seis piezas plata/ Mas recibí de las echuras de los 6 cuadritos en bellon ducientos y cuarenta reales/ Y por la verdad que los e recibido lo firme de mi nombre y mano en Madrid a 21 de enero de 1628 años”.

<sup>63</sup> J. L. COLOMER: “1650: Velázquez en la corte pontificia...”, *op. cit.*, p. 41.

Al final de su misión, en el equipaje que llevó consigo había no cinco, sino siete retratos del monarca y su familia<sup>64</sup>. Por lo general, aquellos retratos que circulaban entre España e Italia durante el siglo XVII eran copias de taller y muy rara vez originales de firma reconocida. Es por ello que resulta del todo excepcional el caso protagonizado por el nuncio Camillo Massimo, quien gracias a la amistad forjada con Velázquez durante el segundo viaje a Italia del genial sevillano, consiguió que éste le pintase de su propia mano una importante serie de retratos de la familia real, pagados por el nuncio el 25 de enero de 1657. El maestro sevillano pintó para él retratos de Felipe IV, la reina Mariana y las infantas María Teresa y Margarita, obras que desde luego llevó consigo en su regreso a Italia. En Roma, Massimo instaló estas pinturas en su residencia, e incluso logró añadir algún otro original de Velázquez —el recordado y hoy desaparecido retrato de doña Olimpia Maidalchini— a la serie antes de su muerte<sup>65</sup>. Muchos otros de los nuncios del reinado de Felipe IV también volvieron a Italia con algunos retratos del soberano y su familia, si bien no siempre habrían sido comprados por los prelados, sino que en ciertas ocasiones sería el propio monarca quien se los habría regalado.

Aunque son escasas las noticias al respecto, los nuncios también se interesaron por otro tipo de pintura a parte de la de retratos. Es cierto que la cantidad y la calidad de las obras de arte a la venta en el mercado madrileño eran inferiores a las que ofrecía el romano, pero en algún caso se habrían presentado buenas oportunidades —piénsese en las almonedas de los miembros de la alta aristocracia—

<sup>64</sup> AHN, Consejos, 636, f. 71r. Publicado por M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales”, *Archivo Español de Arte* 259-260 (Madrid 1992), p. 298. Véase también AGS, Cámara de Castilla, 1178, expediente 49, en el Apéndice documental, doc. n° 6.

<sup>65</sup> J. A. ORBAAN: *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920, pp. 515-522, fue el primero en publicar el inventario de la colección Camillo Massimi levantado en octubre de 1677 (BAV, Cappon. Lat. 260), en el que se mencionan: “*Un ritratto in età puerile dell'imperatrice morta, figliola di Filippo Cuarto, rè di Spagna, di mano di Diego Velasco*” (la infanta Margarita), “*Un ritratto del medesimo cardinale (Massimi) in habito da prelato, di mano di Diego Velasco*”, “*Un ritratto di donna Olimpia Pamphili, di mano di Diego Velasco*”, “*Un ritratto della regina di Francia, quando era infanta di Spagna, di mano di Diego Velasco*” (la infanta María Teresa), “*Un ritratto di Filippo Quarto, rè di Spagna, di mano di Diego Velasco*”, “*Un ritratto della regina di Spagna, di Diego Velasco*”. Reproducido por E. HARRIS: “El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez”, *Archivo Español de Arte* 99 (Madrid 1952), pp. 223-236.

para hacerse con pinturas de importancia. Consta en este sentido que el mismo Camillo Massimo llegó a hacerse en Madrid nada menos que con una *Virgen* del mismo Rafael de Urbino, por la que pagó mil doscientos reales<sup>66</sup>. Otros nuncios interesados en la pintura, como Cesare Monti o Giulio Rospigliosi, también harían con gran probabilidad adquisiciones notables durante su estancia madrileña. Junto a la pintura de calidad artística reconocida, sería relativamente habitual la compra de otras de escaso interés estético pero de cierto valor devocional, como podían ser las representaciones de las Vírgenes españolas, los *verdaderos retratos* o las representaciones de santos y beatos característicos de la religiosidad hispana.

De manera recurrente, los nuncios adquirieron en Madrid productos textiles destinados al adorno de sus aposentos en el palacio de la nunciatura. Aquella residencia contaría de manera permanente sólo con una sencilla decoración, siendo los nuncios entrantes los responsables de acondicionarlo a su gusto, bien con los objetos que traían consigo de Italia, bien con los comprados en Madrid a tal propósito. En este sentido, consta que el nuncio Pamphili adquirió en la corte española algunos ricos textiles, como fueron unos cubremesas<sup>67</sup> y dos reposteros con sus armas bordadas, figurando que otros dos similares habían sido retocados para añadirles, después del preceptivo nombramiento, el capelo cardenalicio<sup>68</sup>. Pero la compra más excepcional en este apartado fue la de unas tapicerías de Flandes en 1627, que fueron conducidas a Madrid desde San Sebastián tras haber llegado allí de tierras flamencas<sup>69</sup>. También monseñor Camillo Massimo

<sup>66</sup> J. L. COLOMER: “1650: Velázquez en la corte pontificia...”, *op. cit.*, p. 41.

<sup>67</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, fol. 473:

“Digo yo alonso del cantus que bendy al s.r maiordomo del S.r Nuncio dos tapises de mesas en ciento y sinquenta y cinco reales los quales tengo recevidos y por ser verdad rogue a Antonio mercadiel lo firmase por my en Madrid y decembre uno de 1628 años”.

<sup>68</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, fol. 816:

“Digo io Juan de sola que recibí del maiordomo de monseñor cardenal nuncio quatrocientos cinquenta reales por dos reposteros acabados con sus armas i otros dos mudado el sombrero colorado”.

<sup>69</sup> ADP, Archiviolo, busta 210, fol. 200:

“Digo yo martin de goinoche vecino de San Sebastián como recibí de don geronimo mayordomo del señor nuncio ciento y ochenta y seis reales en plata, los quales son por la portadura de dos cajas de tapiçerías a reales onze y medio la roba que pesaron diesiseis robas y cinco libras así se concerto en san sebastian con el agente del señor embajador de Flandes, y así firme por verdad de mi mano en Madrid a 4 de agosto de 1627”.

adquirió una importante tapicería durante su estancia madrileña; se trataba de una de ocho paños de Bruselas en la que se narraba la historia de Vertumno y Pomona, por la que pagó 2.200 reales, seguramente mucho menos de lo que una serie semejante le habría costado en Roma <sup>70</sup>.

Otro capítulo interesante fue el de la adquisición de piedras preciosas en el mercado madrileño. Seguramente en España ciertas gemas resultaban más económicas que en Italia, sobre todo en el caso de aquellas de procedencia americana. Por ello, monseñor Camillo Massimo aprovechó su estancia en la corte de Madrid para realizar importantes compras de joyas y piedras preciosas <sup>71</sup>. El cronista Barrionuevo se hizo eco de aquellas adquisiciones, dejando constancia de que:

el nuncio Máximo ha comprado aquí grandes cantidades de piedras, particularmente de esmeraldas, y otras infinidades de cosas para presentar en Roma <sup>72</sup>.

Los nuncios no permanecieron en absoluto ajenos a otro de los mayores atractivos que por entonces ofrecía el mercado madrileño, los productos exóticos procedentes de América. El gusto por los objetos americanos y por los animales raros había arraigado con fuerza en la España del siglo XVI, extendiéndose a otras cortes europeas, muy particularmente a la de Viena <sup>73</sup>. Entre las compras de este tipo, figuran pequeñas arcas y escritorios, como los “dos cofrecillos de tortuga llenos de búcaros” que monseñor Sacchetti llevaba consigo en su regreso a Italia <sup>74</sup>, o el “bufetillo labrado a la indiana” y el “escritorio de tortuga” que el nuncio Pamphili transportaba en idéntica ocasión <sup>75</sup>. Las conchas de tortuga eran muy apreciadas, hasta el punto que Panzirolo se llevó de España “50 dozenas” <sup>76</sup>. Hubo también muebles de mayor tamaño entre las compras exóticas de los nuncios,

<sup>70</sup> J. L. COLOMER: “1650: Velázquez en la corte pontificia...”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*. Véase también J. de BARRIONUEVO: *Avisos...*, *op. cit.*, IV, p. 240.

<sup>73</sup> Véase al respecto A. PÉREZ DE TUDELA y A. JORDAN GSCHWEND: “Luxury goods for royal collectors: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3/2001 (Viena 2001), pp. 1-127.

<sup>74</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1145, expediente 69. Apéndice documental, doc. n° 3.

<sup>75</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1178, expediente 49. Apéndice documental, doc. n° 6.

<sup>76</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fols. 55v-56r. Apéndice documental, doc. n° 12.

como la “cama de leño santo de Portugal” con la que se hizo Sacchetti<sup>77</sup>. El chocolate, como es bien sabido, era un alimento de lujo muy apreciado en la Europa del XVII, por lo que no sorprende que el nuncio Panzirolo se llevara a Italia “una chocolatera de la yndia guarnecida de plata”<sup>78</sup>. Pero el producto más estimado con diferencia eran las llamadas piedras bezoares, que según las creencias de la época podían detectar el veneno y por tanto evitar los asesinatos con este medio. Al menos los nuncios Sacchetti, Monti, Panzirolo y Camillo Massimo volvieron a Italia con varias de estas piedras en su equipaje<sup>79</sup>.

En alguna ocasión, desde luego excepcional, el envío de exotismos a Roma no se limitó a objetos, sino que llegó incluso a consistir en animales vivos. Fue el sorprendente caso de cuatro camellos que el nuncio Pamphili mandó a la corte pontificia en 1628 como regalo para el cardenal Francesco Barberini, causando una lógica expectación en la sociedad romana del momento<sup>80</sup>. Gracias a los nuncios, ciertos productos muy genuinos que el mercado madrileño ofrecía, comenzaron a ser mejor conocidos y más apreciados en la primera corte de Italia, creando en ella una demanda cuyas consecuencias económicas aún están por determinar.

#### *IMPORTACIONES DESDE ITALIA*

Pese a lo sugestivas que podían resultar algunas de las ofertas comerciales de la capital española, los nuncios a menudo añoraron o necesitaron determinados objetos, manufacturas e incluso alimentos de su nación de origen que aquí no podían encontrarse, por lo que resultaron frecuentes las importaciones desde Italia destinadas a satisfacer tales demandas. Pocas veces se elegía hacer llegar aquellas remesas al puerto de Barcelona, prefiriéndose los de Alicante o Cartagena, algo que seguramente se debió a los peligros que conllevaba el transporte

<sup>77</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1145, expediente 69. Apéndice documental, doc. n° 3.

<sup>78</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 55v-56r. Véase el Apéndice documental, doc. n° 12.

<sup>79</sup> Véanse en el Apéndice documental los docs. n° 3, 6, 12 y 23.

<sup>80</sup> BAV, Urb. Lat. 1098, II, fol. 536r. Roma, 30 de septiembre de 1628:

*“Arrivarono quà Mercordi da Spagna 4 Cammelli mandati da Mons.r Panfilio Nuntio apostolico residente à donare, con altre gentilezze al Card.l Francesco Barberino”.*



terrestre por la ruta Lérida-Zaragoza-Madrid, causados por el auge del bandolerismo pirenaico<sup>81</sup>. Desde el Levante, las cajas que contenían los objetos importados eran conducidas en carros hasta la corte.

En 1622, el nuncio Innocenzo Massimo se hizo llevar a Madrid desde Italia una carga de ropa “para el servicio de su persona y casa”<sup>82</sup>. Al año siguiente, le llegaron desde Génova varios muebles –entre los cuales una cama dorada– y una carroza, además de varios tarros de conservas y confituras<sup>83</sup>. Con ellos, su apartamento en el palacio de la nunciatura habría quedado suntuosamente instalado y sus caprichos gastronómicos en parte satisfechos.

A principios de 1630, el nuncio Cesare Monti solicitó permiso para importar desde Italia una serie de ricas casullas, una mitra y otros tejidos destinados al adorno de su capilla, poniendo de manifiesto que, aunque su nunciatura estuvo marcada por la sobriedad, no quiso renunciar al máximo decoro y magnificencia en su función eclesiástica<sup>84</sup>.

A Alicante llegó en la primavera de 1635 un pedido que el nuncio Campeggi había hecho a Italia, consistente en una amplia serie de tejidos de precio y un importante número de papel, destinados los primeros a la realización de sus vestiduras y el adorno de su casa, y el segundo a los despachos de la nunciatura. Exactamente, el envío constaba de:

dos cajas de sedas que en ellas son ochenta baras de tercianela y baras de tabí ducientas y doce baras de guarnición ciento y quarenta baras de damasco veinte y ocho baras de saya negra ochenta baras de dicha saya morada ochenta y cinco baras de terciopelo negro sesenta y dos dozenas de calamanes seis pares de mangas bordadas. Y mas settenta y siete balones de papel para escribir<sup>85</sup>.

<sup>81</sup> Véase al respecto el interesante trabajo, aunque referido principalmente a los reinados de Felipe II y Felipe III, de J. REGLA CAMPISTOL: “Los envíos de metales preciosos de España a Italia a través de la Corona de Aragón y sus relaciones con el bandolerismo pirenaico”, *Estudios de Historia Moderna* 4 (Barcelona 1954), pp. 189-203.

<sup>82</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1123, expediente 32. Llegada de unas ropas encargadas por el nuncio Massimo. Apéndice documental, doc. n° 1.

<sup>83</sup> AGS., Cámara de Castilla, 1127, expediente 5. Apéndice documental, doc. n° 2.

<sup>84</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1178, expediente 72. Apéndice documental, doc. n° 5.

<sup>85</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1213, expediente 11. Apéndice documental, doc. n° 8.

Este pedido permite suponer que, pese a su escaso interés por el arte, Campeggi gustaba de la vida lujosa y de las más exquisitas manufacturas.

Además de las importantes obras de arte que Rospigliosi había regalado a Felipe IV al inicio de su nunciatura, otras muchas las presentaría años más tarde a la nueva reina Mariana de Austria con motivo de su llegada al trono de España. Así, en noviembre de 1648 se recibían en el puerto de Málaga cuatro cajones de vidrios de Venecia que el nuncio iba a regalar a la nueva reina <sup>86</sup>, y justo un año más tarde la soberana volvió a recibir de sus manos “*quadri, profumi ed altre galanterie*” <sup>87</sup>.

En 1650, a Rospigliosi le llegó un importante lote de objetos enviados desde Roma. Se trataba de una singular serie de espejos pintados con flores <sup>88</sup>. Aquellos espejos fueron destinados, si no en su totalidad sí al menos la mayor parte, a ser también regalados a la reina Mariana, ya que según testimonio del mismo nuncio, ese mismo año presentó a la soberana:

*sei specchi grandi con diverse pitture fatti da i meglio pittori che siano in Roma [...] uno de fiori, uno di frutti, uno di prospettive, uno di uccelli, uno di ornamenti di Donne, uno di diversi armature.*

Los espejos gustaron mucho en Madrid, dando el rey orden de que “*si aggiustassero in un certo camerino dove la Regina si acconcia la testa*” <sup>89</sup>. Y de nuevo en enero de 1652, dos años más tarde, llegaban para el nuncio desde Roma otros catorce cuadros pintados sobre espejo, así como veinticuatro pinturas sobre lienzo, diez sobre piedra y diez más guarnecidas con conchas <sup>90</sup>. Entre aquellos objetos estarían probablemente los regalos que entregaría tanto a Felipe IV como a Mariana

<sup>86</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 143r. Apéndice documental, doc. n.º 16.

<sup>87</sup> A. NEGRO: *La Collezione Rospigliosi...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>88</sup> AHN, Consejos, libro 2423, fols. 48v-49r. Madrid, 28 de agosto de 1650:

“Por parte del nuncio de su san[tida]d en estos Reynos de España se me ha presentado que de Roma le embían once caxas con espejos láminas y otras cosas para presentar en esta corte y porque si se abriesen en el puerto por donde han de entrar se quebraría y maltrataría lo que viene en ellas, me suplica que sea servido mandar (...) que no se abran ni reconozcan” (Publicado por M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 302).

<sup>89</sup> A. NEGRO: *La Collezione Rospigliosi...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>90</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 193rv. Apéndice documental, doc. n.º 18.

con motivo de su despedida, aunque en el pasaporte de su regreso a Italia, fechado en diciembre de ese año, se reflejan “13 espejos pintados”, que hacen pensar en la misma serie de los catorce recibidos en enero <sup>91</sup>. Parece cierto que con estos regalos importados, Rospigliosi se convirtió en el introductor en la corte de Madrid del gusto por la pintura de flores hecha sobre espejos, tendencia que por entonces comenzaba a producir excepcionales ejemplos en la ciudad de Roma.

*EL NUNCIO COMO PROTECTOR*

*DE LOS ARTISTAS ITALIANOS RESIDENTES EN MADRID*

El particular estatus que el nuncio poseía en la corte española, al ser al mismo tiempo un enviado diplomático y una alta dignidad eclesiástica, propiciaba que tanto las otras legaciones extranjeras como todos aquellos que de una u otra manera dependían de los designios de Roma le reconociesen una gran autoridad. Y muy particularmente las fuentes parecen constatar que el nuncio ejercía, de manera algo paternalista, como cabeza de la comunidad italiana en Madrid. Por encima de los sentimientos regionalistas e incluso de la presencia de los diversos embajadores italianos, tanto venecianos como genoveses o florentinos, sus compatriotas veían en él la máxima autoridad de la comunidad en Madrid, siendo por tanto recurrente que los italianos residentes en la corte contasen con él como mediador en conflictos, garante en testamentos o protector ante las adversidades de la vida en España.

Entre aquellos compatriotas, hubo varios que tuvieron el arte como profesión. Siendo los nuncios hombres de cultura, no extraña que en muy diversas circunstancias otorgaran una especial protección a los artistas italianos con los que pudieron coincidir durante su misión diplomática. Uno de los casos más interesantes, y aún lleno de incógnitas, en los que se estableció un vínculo especial entre un nuncio de España y un artista, fue el que tuvo como protagonista al reputado pintor calabrés Mattia Preti. Las fuentes afirman que el artista llegó a España en el séquito de un nuncio, aunque silencian el nombre de éste. Frente a la hipótesis comúnmente admitida, según la cual habría sido monseñor Giulio Rospigliosi quien trajo consigo a Preti en su venida a España, se presentan aquí datos y noticias que permiten confirmar que su llegada a los reinos hispanos tuvo lugar bajo el amparo del nuncio Panzirolo.

<sup>91</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 209rv. Apéndice documental, doc. n° 19.

En efecto, se ha aceptado habitualmente al interpretar el relato del biógrafo napolitano Bernardo De Dominici que Preti viajase a España en el séquito de monseñor Rospigliosi<sup>92</sup>, aunque esta suposición carece en realidad de fundamento alguno. El mismo autor afirma en su relato no conocer el nombre del prelado con el que Preti viajó a España, mientras a Rospigliosi le menciona en numerosas ocasiones en la misma biografía. Por otra parte, De Dominici asegura que Preti regresó a Italia acompañando al mismo nuncio con el que había venido a nuestro país, algo que ocurriría poco después de la muerte de Urbano VIII<sup>93</sup>. La nunciatura Panzirolo había concluido el 14 de julio de 1644, por tanto pocos días antes del fallecimiento del papa Barberini, tomando posesión de la representación diplomática justo en esa fecha monseñor Rospigliosi, que ya por entonces se encontraba en Madrid. Panzirolo inició su viaje de regreso a Italia en fechas muy cercanas a la muerte del pontífice, constando que su último pasaporte franco fue emitido justo un día después del inicio del ejercicio de su sucesor. Rospigliosi por el contrario permanecería en Madrid hasta nada menos que 1652. Por tanto, de ser fidedigno el relato de De Dominici, el gran pintor calabrés Mattia Preti habría viajado y residido en la corte de Madrid bajo la protección del nuncio Panzirolo entre los años 1642 y 1644.

Consta en los avisos de Roma que en las primeras semanas de la primavera de 1642 monseñor Panzirolo se encontraba retenido en el puerto de Alicante por orden de Felipe IV, a causa de la compleja situación desencadenada por la llegada a Roma de un embajador —el polémico obispo de Lamego— enviado por el reino de Portugal tras haberse independizado<sup>94</sup>. Al no haberse todavía Urbano VIII

<sup>92</sup> Así lo recoge L. SPEZZAFERRO: “Mattia Preti tra immagine letteraria e realtà documentaria”, en *Mattia Preti. Il Cavalier Calabrese*, Catálogo de exposición, Nápoles 1999, pp. 31-44, en particular p. 34.

<sup>93</sup> B. DE DOMINICI: *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Nápoles 1742-1745, III, p. 324:

*“In tanto succeduta la morte d'Urbano VIII nel 1644 non senza dolore del Cavalier Mattia ricordevole de' benefizij ricevuti, fu assunto al pontificato il Cardinal Pamfilio, col nome d'Innocenzo X laonde dovendo il nominato Nunzio far ritorno alla Romana Corte, propose al Cavalier Calabrese di fare il medesimo viaggio”.*

<sup>94</sup> BAV, Ottob. Lat. 3344, II, fol. 196r. Roma, 27 de abril de 1642:

*“Si è penetrato che Mons.<sup>r</sup> Panzirolo habbia spedito un corriero da Alicante Porto della Spagna à questi Padroni [Barberini], alli quali dava parte che lui haveva havuto ordine della Corte Cattolica di non passar più avanti; et che però supplicava questi P[ad]roni di darli ordine di quello dovesse fare in questo caso”.*

pronunciado sobre si lo aceptaría o no en la corte romana, el rey y sus asesores consideraron oportuno, como medida de presión, no recibir en Madrid al nuncio hasta que el Papa rechazase al enviado portugués. Por tanto, de ser cierta la noticia proporcionada por De Dominici, sería entonces y a través de Alicante donde habría comenzado la aventura española de Mattia Preti<sup>95</sup>.

Aquella relación entre artista y prelado tal vez explicaría la sorprendente presencia en el equipaje de Panzirolo a su llegada a España de nada menos que “cinquenta quadros de diferentes pinturas” y “otras cinquenta láminas poco más o menos”<sup>96</sup>. Era una auténtica pinacoteca en formatos diversos lo que el nuncio traía consigo, lo cual resulta especialmente sorprendente en el caso de Panzirolo, recordado por las fuentes como un hombre más bien austero y enemigo de la ostentación. De esta manera, aquel exceso de arte en sus baúles tal vez se debería al fortuito cruce en su camino con el genial *calabrese*.

Uno de los artistas italianos más interesantes que estuvieron en la órbita de la nunciatura durante el reinado de Felipe IV fue Antonio Maria Antonozzi, sacerdote, miniaturista e ingeniero teatral que sorprendería a la corte madrileña con sus “maravillosas apariencias”<sup>97</sup>. Se ha supuesto tradicionalmente que su llegada a la corte habría tenido lugar en 1657 para hacerse cargo de la ingeniería escénica del Coliseo del Buen Retiro tras la muerte ese mismo año del anterior

<sup>95</sup> B. DE DOMINICI: *Vite de' pittori...*, *op. cit.*, III, p. 324:

*“Capitato [Preti] in Livorno, trovò ivi un prelato a lui conosciuto in corte di Roma (di cui non sappiamo il nome) il quale passava per nunzio in quella di Spagna, ed informatolo del succeduto, fu dal medesimo invitato a seguirlo in Madrid, il che Mattia fece molto volentieri, poichè oltre all'assicurare maggiormente la su avita, gli si apriva il campo di osservare la più bella e magnifica Corte d'Europa. E in fatti ivi giunto Mattia, trovò la nobiltà, e gentilezza del costume assai maggiore di quel che la fama ne predicava. Se nella breve dimora ch'ei fece in Madrid, facesse qualche opera grande di pittura non è giunto a nostra notizia, sappiam solamente per bocca del celebre Luca Giordano, che quadri di sua mano siano ivi in casa di nobili Personaggi, ed un quadro di altare in una Chiesa, il quale credeva il nostro Luca, che fosse stato dipinto in Ispagna, allorchè Mattia era giovane, e perchè non aveva tutta la robustezza della sua perfetta maniera”.*

<sup>96</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 34r. Apéndice documental, doc. nº 9.

<sup>97</sup> Sobre él, véase J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Antonio Maria Antonozzi, ingeniero de las comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de *maravillosas apariencias*”, *Archivo Español de Arte* 319 (Madrid 2007), pp. 261-273.

responsable de la misma, el florentino Baccio del Bianco<sup>98</sup>. También se ha hecho por lo general responsable de propiciar la llegada a Madrid del artista al nuncio Giulio Rospigliosi, por más que entonces el prelado ya se encontrase de regreso en Italia. Su afición al teatro le ha hecho merecedor de tal pretendida responsabilidad, aunque como se intentará exponer a continuación, existen indicios suficientes para suponer que su llegada a Madrid habría sido en realidad de mano del nuncio Camillo Massimo.

Antonozzi aparece documentado por primera vez en Madrid, hasta donde hoy día se sabe, en 1657, cuando intervino en el diseño de la escenografía de la obra *Triunfos de Amor y Fortuna*, de don Antonio de Solís, estrenada en febrero del año siguiente en el Buen Retiro. El cronista Barrionuevo le recuerda también en 1657 como “criado del nuncio”, entonces monseñor Carlo Bonelli<sup>99</sup>. Independientemente de cómo se produjese su llegada a Madrid, no ha de extrañar tal cercanía al nuncio, siendo su condición la de italiano y sacerdote.

Con anterioridad a aquellas fechas, Antonozzi había ejercido como miniaturista en la corte romana, gozando de buena reputación en esa actividad. Su hermano Leopardo también sobresalía por entonces en la capital pontificia como calígrafo y miniaturista. Al intentar dilucidar con cuál de los nuncios ante Felipe IV Antonozzi mantuvo verdaderamente contacto antes de venir a España, sale a relucir con gran ventaja sobre todos los demás el nombre de monseñor Camillo Massimo. Gracias a los estudios de Francesco Solinas, es conocida la cercanía de un tal Giovan Antonio Antonazzi (*sic*), presumiblemente un familiar de Antonozzi, al prelado<sup>100</sup>. Una reveladora carta que aquí se presenta viene a confirmar la relación de Massimo con el artista. La epístola en cuestión, dirigida por el prelado al erudito Cassiano dal Pozzo en 1647, demuestra que Antonio Maria Antonozzi ya trabajaba por entonces en Roma como miniaturista

<sup>98</sup> Expone la cuestión J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Antonio Maria Antonozzi, ingeniero de las comedias...”, *op. cit.*, pp. 262-264.

<sup>99</sup> E. DE LAURENTIIS: “Il cardinale Lorenzana e i codici liturgici della Sagrestia Sistina a Toledo”, en *El cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo*, Toledo 2004, pp. 265-301, en especial p. 282. Véase también al respecto T. CHAVES MONTOYA: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid 2004.

<sup>100</sup> F. SOLINAS: “Poussin et Cassiano dal Pozzo. Notes et documents sur une collaboration amicale”, en *Nicolas Poussin (1594-1665). Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service Culturel du 19 au 21 octobre 1994*, París 1996, I, pp. 289-336, en especial p. 300.

al servicio del futuro nuncio <sup>101</sup>. Aquel vínculo, en cierto modo, se prolongó en el tiempo; al redactar su testamento en 1662, Antonozzi recuerda entre sus deudores a un antiguo criado de monseñor Massimo <sup>102</sup>. Cobra por tanto verdadero sentido pensar que fue este nuncio quien posibilitó la venida a España de Antonozzi, y no Rospigliosi, como se venía afirmando. En cualquier caso, una vez en España, Antonozzi gozó de la cercanía del nuncio que por entonces ocupaba el cargo, que no era otro que Carlo Bonelli. Como prueba de ello, el artista nombró a Bonelli su ejecutor testamentario <sup>103</sup>.

Además de con Antonozzi, el nuncio Bonelli tuvo contactos en Madrid con otros relevantes artistas italianos que por entonces residían en la corte, como fueron los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, llegados a Madrid en 1658 para servir a Felipe IV. El primero de ellos falleció prematuramente a causa de unas fiebres contraídas durante el verano de 1660, informando Bonelli de tal deceso a la secretaría de estado vaticana en su despacho de aquellos días. En el mismo despacho, anunciaba también otra muerte que había tenido lugar casi al mismo tiempo, la del gran Diego Velázquez, “*ecce-lente nel fare ritratti*” <sup>104</sup>.

El nuncio Vitaliano Visconti Borromeo mantuvo importantes contactos con los artistas italianos que residían en Madrid durante sus misiones diplomáticas. Consta por ejemplo que cuando acudió a la corte de España como nuncio

<sup>101</sup> Accademia Nazionale dei Lincei (Roma), Archivio Dal Pozzo, Carteggio, vol. 13 (11), fol. 99r:

“*Ill.mo e R.mo Sig.re mio Prone. Col.mo: Dal Sig.re Ant.o Maria Antonozzi, questa mattina m'è stato rappresentato che V.S.Ill.ma restasse con poco gusto, ch'io facesse copiare il Virgilio antico, mentre ella con tanta fatica, et spesa n'haveva ottenuta copia. Questo m'è parso lontanissimo della mia intentione, et desiderio, che tengo de servirla [...] Di Casa li V di luglio 1647. Di. V.S.Ill.ma e R.ma Div.mo et obli. Ser.re Camillo Massimi*”.

<sup>102</sup> J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Antonio Maria Antonozzi, ingeniero de las comedias...”, *op. cit.*, p. 267.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> S. SALORT PONS: *Velázquez en Italia...*, *op. cit.*, p. 177 y doc. a140. La noticia procede del ASV, Segretaria di Stato, Spagna, 124, fol. 474r: “*Morirono la settimana passata due famosi pittori, Agostino Mitelli Bolognese eccelente nel dipingere a fresco, et Diego Velasquez nel fare ritratti*”. Sobre la muerte de Agostino Mitelli en Madrid, véase D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada 2005, pp. 202-212.

extraordinario para presentar los pañales benditos al infante Felipe Próspero en 1659 se relacionó estrechamente con el mismo Agostino Mitelli <sup>105</sup>. Incluso al también boloñés Dionisio Mantuano, llegado a Madrid en la década de 1650, le nombró caballero de San Juan de Letrán en algún momento de su nunciatura ordinaria –ya entre 1664 y 1668– distinción que el nuncio estaba capacitado para conceder <sup>106</sup>. Tal honor le fue probablemente otorgado en premio a los trabajos que el artista realizó en el palacio de la nunciatura de Madrid, en el que, según Palomino, decoró el techo de la escalera principal <sup>107</sup>.

La protección que los nuncios otorgaban a los artistas italianos residentes en Madrid excedió en ciertas ocasiones el margen temporal de la propia nunciatura. Fue por ejemplo lo que ocurrió cuando el ex nuncio Facchinetti, ya creado cardenal y residente en Roma, declaró en julio de 1644 sobre la condición del músico Bartolomeo Giovenardi, arpista al servicio de Felipe IV, de quien afirmó era “caballero romano de calidad” <sup>108</sup>. Giovenardi fue miembro con gajes de la Real Capilla desde enero de 1633, por lo que debió seguramente tener algún tipo de relación con Facchinetti durante su nunciatura en Madrid, si bien no se puede conocer por el momento la profundidad que ésta tuvo. Giovenardi es una figura poco recordada en la actualidad, aunque el estudio que a su figura dedicó José Subirá ha recuperado algunas claves de su poliédrica personalidad. No

<sup>105</sup> Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Ms. B.3375, *Vita et opere di Agostino Mitelli*, fol 16r: “[Mitelli] fù amicusimo di Monsig[nor] Visconte portò le fascie del infante”. Sobre aquella relación, véase D. GARCÍA CUETO: *La estancia española...*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>106</sup> La noticia la suministra D. LAFFI: *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galizia e Finisterre*, Bolonia 1681, edición crítica a cargo de A. Sulai Capponi, Perugia 1989, p. 315:

“andammo à ritrovare il Sig. D. Dionisio Mantovani nostro Bolognese Pittore à fresco, fatta Cavaliere di S. Gio. Luterano per le sue virtù, per mezo di Vitaliano Visconti Borromeo Nuncio Apostolico alla Maestà Cattolica di Spagna” (Recogido y considerado en D. GARCÍA CUETO: *La estancia española...*, *op. cit.*, p. 255).

Sobre Dionisio Mantuano, véase también J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ y D. GARCÍA CUETO: “Dionisio Mantuano, un artista en las cortes de Felipe IV y Carlos II”, en J. L. COLOMER y A. SERRA DESFILIS (coord.): *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid 2006, pp. 265-278.

<sup>107</sup> A. PALOMINO: *Vidas*, ed. N. Ayala Mallory, Madrid 1986, p. 273.

<sup>108</sup> J. SUBIRÁ: *Temas musicales madrileños (evocaciones históricas)*, Madrid 1971, p. 69.



sólo fue intérprete de música, sino también tratadista, e incluso agente político al servicio de la monarquía hispánica <sup>109</sup>.

Arpistas, escenógrafos, pintores al fresco, miniaturistas... Todas estas especialidades y otras más fueron practicadas por los artistas protegidos por los nuncios durante el reinado de Felipe IV, artífices que tuvieron un papel fundamental en la revitalización y el desarrollo de determinadas disciplinas artísticas en la España del siglo XVII.

#### *EL MECENAZGO DE LOS NUNCIOS EN MADRID*

Aunque las acciones de mecenazgo que los distintos nuncios tuvieron durante sus respectivas misiones en España fueron por lo general escasas y muy moderadas en sus empeños, hubo algunas ocasiones a lo largo del reinado de Felipe IV en la que estos prelados, bien por el propio deseo, bien por simple necesidad, acometieron ciertas empresas artísticas de relativa envergadura. Resulta muy elocuente constatar cómo, en muchas de ellas, se sirvieron de artífices extranjeros que residían en la corte y no de españoles, lo cual lejos de ser una mera casualidad pone de manifiesto por una parte la preferencia de los nuncios por un arte más internacional, y por otra la escasa capacitación de los españoles en determinadas especialidades artísticas.

El más singular episodio entre los hasta ahora conocidos fue protagonizado por Giulio Rospigliosi, quien durante su nunciatura en Madrid hubo de encarar un monumento fúnebre para su sobrino Girolamo, caballero de Santo Stefano y miembro de su séquito, fallecido en la capital española a causa de una grave enfermedad el 15 de febrero de 1647. La condición de amante y conocedor de las artes del nuncio, y su consecuente gusto refinado, le llevaron a afrontar tal encargo con exigencia, poniéndose de manifiesto a través de la rica correspondencia que en aquella circunstancia dirigió a su hermano Camillo, padre del finado, lo complicado y costoso que resultaba en el Madrid de entonces materializar un proyecto artístico concebido a la italiana.

No siendo seguramente en principio consciente de aquellas dificultades, Rospigliosi ideó un monumento fúnebre de enorme importancia, que habría de ser dispuesto en la iglesia del Colegio Imperial, por entonces en vías de ser

<sup>109</sup> *Ibidem*, pp. 63-81. Giovanardi falleció en Madrid en 1668.

FIG. 4.

Monumento fúnebre  
de Girolamo Rospigliosi.  
Madrid, iglesia de San Isidro,  
antes del Colegio Imperial  
de la Compañía de Jesús



concluida <sup>110</sup>. El nuncio afirma en una de las cartas enviadas a su hermano, fechada en Madrid el 6 de septiembre de 1648, haber contactado con dos artistas residentes en la corte para que realizaran el monumento, un genovés y un flamenco que habían estado tiempo atrás en Roma <sup>111</sup>. Resulta sumamente complejo determinar quiénes pudieron ser aquellos escultores extranjeros residentes en Madrid. Nada puede decirse por ahora del genovés, aunque sí hay ciertos testimonios que apuntan que por aquellos años estuvo en la corte española el flamenco Jérôme Duquesnoy, hermano del reputado escultor François, que practicaba también este arte. Aunque las fuentes no resultan bastante precisas, consta que Jérôme transcurrió en el Madrid de Felipe IV una etapa de su vida, y también que había trabajado en Roma en tiempos de Urbano VIII. Su biografía se cerró trágicamente, siendo ejecutado por un delito de sodomía en la ciudad de Gante el 28 de septiembre de 1654 <sup>112</sup>.

<sup>110</sup> S. ROBERTO: *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004, pp. 234-240. Este autor da el monumento fúnebre por desaparecido, aunque en realidad se conserva *in situ* bastante mutilado.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> E. BENEZIT: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París 1999, ad *vocem*, pp. 897-898.

Independientemente de quiénes fueran sus escultores, el monumento encargado por Rospigliosi hubo de resultar excepcional en el Madrid de entonces. Para su ubicación se eligió el pilar entre las dos primeras capillas de la izquierda del Colegio Imperial, donde aún hoy puede verse, aunque muy mutilado, al carecer de la mayor parte de sus adornos escultóricos (Fig. 4). Según testimonio del mismo Rospigliosi, en carta de 17 de julio de 1647,

*il disegno si sta hora facendo dal Padre Architetto della medesima fabrica, et io lo vado sollecitando, perche vi si ponga mano, e si finisca quanto più presto sarà possibile.*

Fue por tanto el hermano arquitecto Francisco Bautista quien realizó el diseño general, aunque seguramente los elementos escultóricos habrían sido indicados por el mismo nuncio.

Rospigliosi, conocedor de las más refinadas soluciones artísticas de la capital pontificia, encontró el medio madrileño atrasado y provinciano, teniendo serios problemas para poder materializar su idea para el monumento fúnebre. Así, el 6 de septiembre de 1648 escribía:

*mi è stato portato il Disegno, ma così mal fatto, che è una vergogna, e lo farei rifare, se non dubitassi, che la seconda volta riuscisse peggio della prima, poiche qui non si trova chi sappia molto*<sup>113</sup>.

Además de a aquella incompetencia de los artífices implicados en la empresa, hubo de enfrentarse a ciertas convenciones de la tradición española que le parecían inapropiadas y de mal gusto, como el hecho de verse casi forzado a incluir una corona en el blasón del difunto,

*perche qui ogn'uno la tiene alla sua Arme, anche quelli, che non sono titolati, anzi ne ho viste anche di persone che non eccedono la qualità di Gentil'homo Corone di forma tale, che stariano bene per un Principe assoluto*<sup>114</sup>.

Pero aquellas dificultades, junto a otras, pudieron ser salvadas. El monumento fue finalmente inaugurado en septiembre de 1648. En aquella ocasión, Rospigliosi escribió a su hermano una carta en la que realizaba una descripción de cómo había quedado. El elemento central era una lápida de mármol negro, que todavía hoy se conserva, con las correspondientes inscripciones latinas en

<sup>113</sup> S. ROBERTO: *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi...*, op. cit., pp. 237-240.

<sup>114</sup> *Ibidem*, pp. 237-240.

letras doradas. Probablemente en la parte de arriba se disponían dos figuras de ángeles que sostenían guirnaldas, el retrato del difunto con el mencionado blason y dos cartelas con otros adornos. Sobre la corona que remataba el escudo se añadió una cabeza de oso, haciendo con ella oportuna referencia a Pistoia y Madrid, los lugares en los que el finado comenzó y acabó su existencia. Todos estos elementos estaban realizados en mármol blanco, ofreciendo así el conjunto un potente y sugestivo contraste cromático. El encontrar suficiente cantidad de mármol blanco para esculpir las figuras y los ornamentos fue otra de las inconvenientes a las que hubo de enfrentarse el nuncio, pues según su propio testimonio, “*qui del bianco non se ne trova*”<sup>115</sup>.

También le fue muy complicado conseguir que el retrato del finado se pareciera al hombre que había sido en vida. Llegó a encargar no uno, sino hasta tres o cuatro, sin llegar a quedar del todo satisfecho, ya que le parecieron “*poco simil*”, asegurando que en Roma había artistas que lo podrían haber realizado mucho mejor<sup>116</sup>. Por último, resulta de interés constatar cómo el precio del monumento fúnebre, según informa el mismo Rospigliosi, fue superior a lo que habría costado hacerlo venir desde Roma o Génova, aunque el desembolso era necesario si se quería abreviar el tiempo de realización y evitar error en las medidas<sup>117</sup>. Eran por tanto muchos los obstáculos que un mecenas refinado podía encontrar en el Madrid de Felipe IV para realizar determinados proyectos concebidos según los parámetros del ambiente italiano.

Desde la óptica del mecenazgo, resulta al igual de gran interés la relación establecida entre el pintor, escenógrafo y arquitecto bolognes Dionisio Mantuano y varios de los nuncios presentes en Madrid desde finales de la década de 1650. El artista se vio injustamente implicado en 1662 en el polémico incendio del Coliseo del Buen Retiro, intento frustrado de regicidio cuyos orígenes nunca

<sup>115</sup> BAV, Vat. Lat.13366, fol. 64. Publicado por S. ROBERTO: *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi...*, op. cit., pp. 339-340:

<sup>116</sup> BAV, Vat. Lat. 13365, f. 388. S. ROBERTO: *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi...*, op. cit., pp. 338-339.

<sup>117</sup> S. ROBERTO: *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi...*, op. cit., p. 340:

“*La spesa è stata di seicento Ducati, ma non si è potuto far meno, né conveniva che fusse cosa più positiva. Vero è, che facendola venir di Roma o di Genova, l'averei pagata cola circa la metà meno, ma considerai, che si richiedeva assai più lungo tempo; che in queste lontananze si piglia facilmente qualche errore nelle misure, rendendosi poi l'opera imperfetta per tali errori (...)*”.

llegaron a aclararse del todo. Como consecuencia de aquella acusación, Mantuano fue encarcelado, mediando el mismo nuncio Carlo Bonelli para que se le pusiese en libertad. El boloñés había trabajado para Bonelli en Madrid, constando que pintó al fresco varias estancias y gabinetes del palacio de la nunciatura. La situación volvió a repetirse con el sucesor de Bonelli, monseñor Vitaliano Visconti Borromeo, quien no sólo le dispensó un trato cordial y le hizo otros encargos artísticos, sino que, como se ha visto, llegó a concederle el título de caballero de San Juan de Letrán <sup>118</sup>. El caso de Mantuano resulta sumamente significativo, pues demuestra no sólo la preferencia de los nuncios por los artistas italianos, sino también su compromiso en la defensa de los compatriotas ante las dificultades que en la corte española se les podían plantear.

#### LA CIRCULACIÓN LIBRARIA

La presencia de los nuncios en Madrid fue en ocasiones aprovechada por los integrantes de la cúpula del estado pontificio para satisfacer ciertas demandas personales, circunstancia que tomó un cariz muy especial durante el gobierno del papa Urbano VIII (1623-1644). Su nepote, el cardenal Francesco Barberini, era un apasionado bibliófilo, y desde su legación del año 1626, sentía un vivo interés por ciertos títulos publicados en España. Es por ello que el cardenal no dudó en varias ocasiones en solicitar desde Roma al nuncio su colaboración en la búsqueda de ejemplares de los libros españoles que deseaba poseer. También consta cómo alguna vez envió a través de los representantes papales ante Felipe IV diversos libros destinados a enriquecer una de las principales bibliotecas madrileñas de entonces. Fue el caso de la entrega de varios volúmenes al conde-duque de Olivares en 1629, hecha por el nuncio Monti en nombre del cardenal <sup>119</sup>.

Los libros que a Francesco Barberini resultaban más interesantes entre los publicados en España pueden dar una idea de la recepción general que las ediciones españolas tendrían por entonces en la corte pontificia. El nepote procuraba

<sup>118</sup> D. GARCÍA CUETO: *La estancia española...*, *op. cit.*, pp. 253-256.

<sup>119</sup> BAV, Barb. Lat. 6126, fol. 188v. Madrid, 7 de junio de 1629. Cesare Monti al cardenal Francesco Barberini:

*“Al mio partire di Roma, chi per parte di V.S.Ill.ma mi consegnò alcuni libri per il sig.r Conte Duca mi diede insieme la memoria, che V.S.Ill.ma vedrà ne primi versi dell'aggiunta scrittura per far la diligenza enunciata (...)”.*

adquirir, como determinó José Luis Gotor, libros de espiritualidad franciscana, hagiografía y tomismo, obras relativas a las Indias y a la Historia Natural, textos que considerasen las relaciones con la monarquía y la nobleza, historiografía relativa a los “falsos cronicones” y al regalismo, y por último, trabajos de carácter histórico<sup>120</sup>.

A lo dado a conocer por Gotor, referido a la década de 1650, se añade aquí una nueva información relativa a un episodio análogo aunque anterior en el tiempo. A finales de 1641 o principios de 1642, el nuncio Cesare Facchinetti informó al cardenal Francesco sobre el estado en que se encontraba la búsqueda de unos libros que por orden suya estaba haciendo en España<sup>121</sup>. El documento, dividido en “Proposta” –los títulos solicitados– y “Risposta” –la situación en la que se hallaba el intento de localizar un ejemplar de cada uno de ellos– demuestra el carácter de apasionado bibliófilo del nepote, y su gran interés por la cultura española.

Puntualmente, el nuncio Facchinetti informaba a Barberini sobre su éxito o fracaso en la búsqueda de los libros que le había solicitado. Cuando no le resultó posible localizar los títulos que se le pedían, intentaba encontrar los más similares en argumento. Por ejemplo, al no haber obtenido el *Singrophe* sobre las leyes de Indias, envió las *Ordenanzas del Consejo de Indias*, pidiéndole al cardenal que le informase si este último satisfacía o no su demanda<sup>122</sup>.

La búsqueda de los libros requirió de notables medios humanos y económicos. Cuando Facchinetti escribió al nepote, algunos de los títulos que había solicitado estaban siendo buscados por agentes suyos en otras ciudades. Era el caso de las obras de Balboa sobre derecho canónico, que se habían pedido a Salamanca, o el *Breviario Mozárabe*, que se pensaba encontrar con facilidad en Toledo<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> J. L. GOTOR: “Libros raros y curiosos para el Cardenal Nipote. Apuntes sobre su biblioteca”, en *Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza 1978, II, pp. 1-42, en especial p. 10.

<sup>121</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r.

<sup>122</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r:

“Proposta: *Un libro intitolato Singrophe nel quale ci sono registrate varie lettere, et ordini della Corte Regia sopra li negotij d'India*. Risposta: *Non si è trovato libro con questo Titolo, se ne manda uno distinto in tre Trattati intitolato, Ordinanze del Consiglio d'India; questi libri sono tenuti qui in grande stima per che non se ne trovano, non sò se sarà quello che si domanda, si supplica per saperlo, mentre in tanto non si lascierà di far nuova diligenza*”.

<sup>123</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r:

“Proposta: *L'opere del Balboa, il quale hà scritto in Ius Canonico*. Risposta: *Questi libri non si sono ritrovati qui in Madrid, mi si dice che si haveranno in Salamanca, dove sono*

Las demandas bibliográficas del cardenal se referían en alguna ocasión a la totalidad de las obras de un autor concreto, independientemente de la naturaleza de éstas. Fue el caso de los escritos de Alonso de Madrigal “el Tostado”, de quien poseía el raro *Comento de Eusebio*, impreso del siglo XV, y quería tener sus demás libros en lengua española. Facchinetti le informó que además del texto referido, el Tostado había publicado su *Sobre los dioses de los gentiles*, pero que ésta resultaba una obra muy rara. No obstante, el nuncio había averiguado que tanto el secretario Andrés de Rozas como el eminente bibliófilo don Lorenzo Ramírez de Prado tenían duplicados, por lo que comunicaba su intención de conseguir alguno de ellos <sup>124</sup>.

Resulta especialmente singular el aprecio que el cardenal Barberini tuvo por la obra de doña Luisa de Padilla, condesa de Aranda, como evidencia el haber solicitado a Facchinetti un duplicado de uno de sus libros, llegando a reunir en su biblioteca un buen número de ellos, relativos en su mayoría al análisis del concepto de nobleza <sup>125</sup>.

También el nuncio resolvió en aquella ocasión dudas bibliográficas al cardenal. Éste le aclaró, por ejemplo, cuántos libros contenía la *Crónica General de España*

---

*stati stampati, si è scritto colà per trovarli / Proposta: Il Breviario Mozarabe. Risposta: Questo tampoco non si è trovato nella Corte. In Toledo mi si dice che facilmente si troverà, si faranno tutte le diligenze”.*

<sup>124</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r:

“Proposta: *L'opere del Tostato in lingua spagnola se ci è altro che Sopra Eusebio il quale havemo.* Risposta: *Oltre à quello, che hà scritto il Tostato in lengua spagnola sopra Eusebio, vi sono quattordeci questioni delli Dei della Gentilità à modo di Natalis Contes, questo libro non si trova qui per denari. Mi è stato detto, che il segretario Andrés de Rozas vi ha un dupplicio come pure un altro Don Lorenzo Ramírez, si farà il possibile per vedere se voranno darlo, però tutti doi sono huomini tenaci in questa materia”.*

<sup>125</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r:

“Proposta: *Un duplicato di un libro scritto da una Sig.ra di Casa Padiglia.* Risposta: *Si mandano con il Corriero alcuni libri composti da questa Sig.ra et il duplicato di quello che da Saragozza fù inviato à S. Em.za”.*

De Luisa de PADILLA, condesa de Aranda, se conservan en la colección Barberini tres ejemplares de la *Nobleza Virtuosa* (Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1637) También el *Noble perfecto, y segunda parte de la Nobleza Virtuosa* (Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1639), los *Elogios de la verdad e invectiva contra la mentira* (Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1640) y la *Idea de Nobles y sus desempeños en aforismos*, (Zaragoza, Hospital Real, 1644).

de Ocampo, y cuántos había añadido Ambrosio de Morales <sup>126</sup>. La pregunta desde luego pretendía ser una comprobación de si el ejemplar que el cardenal poseía era o no completo. Al igual, solventó las dudas sobre qué nuevos textos de juristas habían aparecido últimamente, destacando los trabajos de Juan de Solórzano Pereira y Juan Bautista Larrea <sup>127</sup>.

El cardenal Barberini mantuvo prácticamente durante toda su vida el interés por adquirir libros españoles. A finales de los años cincuenta, como demostró Gotor, aquellas adquisiciones ya no las encomendaba directamente al nuncio, sino a dos agentes ligados a la nunciatura que le servían en Madrid, Carlo Pellegrini y Niccola Ricci. El cardenal indicaba a sus agentes qué libros debían de localizar, y seguía con gran interés desde Roma el progreso de las adquisiciones, e incluso hacía copiar a mano alguna obra que no era posible comprar <sup>128</sup>. Pese a estar por entonces sus agentes a cargo de aquella tarea, los nuncios seguían participando en las mismas, aprovechándose por ejemplo el viaje de regreso de Camillo Massimo en julio de 1657 para que llevara a Roma algunos de los libros que se habían conseguido <sup>129</sup>. El resultado de aquella dilatada, intensa y selecta campaña de adquisición de libros españoles fue la constitución de un soberbio

<sup>126</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r:

“Proposta: *Si desidera sapere in quanti libri vien compresa la Historia del Ocampo, e quanti vi habbia aggiunti Ambrosio di Morales. Risposta: La Historia del Ocampo nella impresion'antica contiene quattro libri, nella moderna di Salamanca cinque; aggonse Ambrosio di Morales tre Tomi*”.

<sup>127</sup> BAV, Barb. Lat. 8465, fols. 63r-64r:

“Proposta: *Se si sono stampati libri di Iurisconsulti nuovi, ò Historia. Risposta: Quelli, che s'impresero in Spagna dell'Anno 1640, e 41 si mandarono l'anno passato; li migliori scrittori de utroq. Iure di questi anni sono Solorzano de Terre Indiarum tom: 2 Mendoza ad l'Aquiliam Jo: Bapta. de la Rhea varia, e Barbosa*”.

Las obras de SOLÓRZANO PEREIRA en la biblioteca Barberini son numerosas; existen en ella ejemplares de *Diligens & accurata de parricidio crimini disputatio* (Salamanca, Artus Taberniel, 1605), *Disputationem de Indiarum iure* (Madrid, Francisco Martínez, 1629-1639, 2 vols.), *Memorial o Discurso informativo de los derechos que se deben dar à los consejeros honorarios i iubilados* (Madrid, Francisco Martínez, 1642), *Politica indiana* (Madrid, Diego de la Carrera, 1648), y *la Emblemata Regio Politica* (Madrid, Domingo García Morras, 1653).

<sup>128</sup> J. L. GOTOR: “Libros raros y curiosos para el Cardenal Nipote...”, *op. cit.*, p. 35.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 2.



conjunto bibliográfico hispano en la capital pontificia, que acabaría integrándose con el resto de los libros y documentos Barberini en la Biblioteca Apostólica Vaticana <sup>130</sup>.

Los nuncios contribuyeron también de otros modos a la circulación de libros entre España e Italia. Desde luego, uno de estos medios sería la traída a España de parte de su biblioteca personal, con la cual asesorarse en los distintos asuntos de su acción diplomática y realizar lecturas recreativas. Y por supuesto, la adquisición de obras en el mercado madrileño que pudieran resultar de su interés, llevándolas consigo a su vuelta a Italia. Por ejemplo, en su regreso el nuncio Panzirolo viajaba con “quatro caxas de libros” <sup>131</sup>, y Caetani, en idéntica ocasión, portaba “una caxa con 100 libros” <sup>132</sup>. Salvo en algún caso muy puntual, no se conoce cuáles eran los títulos que componían aquellas remesas librarias. Consta de manera excepcional que en enero de 1652, el nuncio Rospigliosi envió a Italia “la *Politica* de Bobadilla en dos tomos” <sup>133</sup>.

Hay también algunas noticias sobre los títulos que Camillo Massimo, también apasionado bibliófilo, adquirió durante su estancia en España <sup>134</sup>. A finales de 1658, desde su exilio en Roccasecca, Massimo pedía a uno de sus agentes en Roma que le enviase desde la capital pontificia dos libros que había traído en su equipaje al regreso de su nunciatura en España. Curiosamente, no se trataba de obras de autores españoles, sino de los tratados de arquitectura de Vitruvio y Palladio. Puede, no obstante, que aquellos volúmenes fuesen alguna

<sup>130</sup> Véase al respecto H. G. JONES: *Hispanic Manuscripts and printed books in the Barberini Collection*, Ciudad del Vaticano 1978, 2 vols.

<sup>131</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas 369, fol. 32v-33r. Véase el Apéndice documental, doc. n° 11.

<sup>132</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 243r-244v. Véase el Apéndice documental, doc. n° 20.

<sup>133</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 193rv. Véase el Apéndice documental, doc. n° 18. Se trataba de la obra del licenciado CASTILLO DE BOVADILLA: *Politica para corregidores y señores de vasallos en tiempo de paz y de guerra y para jueces ecclesiasticos y seglares y de sacas, aduanas y de residencias* (...). De ella hay ediciones en Madrid (Luis Sánchez, 1597; Imprenta Real, 1649), Barcelona (Geronymo Margarit, 1616; Sebastián de Carmellas, 1624) y Medina del Campo (Christobal Lasso, 1607).

<sup>134</sup> R. MARZOCCHI: “Biblioteche cardinalizie: i libri del cardinale Camillo Massimo dallo studio alla libreria”, en A. NUOVO (coord.): *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*, Milán 2005, pp. 117-128.

de las ediciones aparecidas en España de esos relevantes textos<sup>135</sup>. Consta además que algunos libros traídos desde España los quiso donar al cardenal Barberini. Junto a los libros, coleccionó también algunos autógrafos de relevantes españoles, como demuestra una minuta fechada en Rocasecca el 8 de julio de 1661 en la que análogamente solicitaba que se le llevase desde Roma un volumen de su propiedad “*pieno di l[ette]re di S. Carlo, S.ta Teresa, B[eato] Borgia, et altri santi*”<sup>136</sup>.

#### *DONACIONES A FUNDACIONES RELIGIOSAS*

Las amplias competencias que los nuncios poseían en materia religiosa les llevaban necesariamente a entrar en contacto, de forma más o menos directa, con buen número de iglesias, conventos y monasterios españoles. En algún caso, aquel vínculo nacido en un ámbito que se puede considerar “oficial” acababa siendo de índole más personal, al establecer el nuncio relaciones de cordialidad e incluso amistad con determinadas comunidades o con ciertos religiosos de uno y otro sexo. Aquellos contactos hacían que en algunas ocasiones los nuncios quisieran reafirmar su cercanía con el envío de donaciones o regalos, los cuales a veces revestían la forma de obras de arte.

Es muy escasa la información que se posee sobre el destino de aquellos regalos entregados por los nuncios no sólo en Madrid, sino en múltiples lugares del territorio español. Por lo que se ha podido averiguar, aquellos gestos de generosidad tenían como beneficiarias ciertas fundaciones especialmente carismáticas en la vida religiosa española, y también a otras que, sin revestir siempre

<sup>135</sup> Carta de Camillo Massimo fechada en Roccasecca el 6 de noviembre de 1658:

*“desidero che V.S. m’invij due libri che sono venuti nelle casse venute di Spagna, cioè Marci Vitruvij Pollionis de Architectura, et Andrea Palladio de Architettura sono entrambi in foglio piccolo”* (Publicado por R. MARZOCCHI: “Biblioteche cardinalizie...”, *op. cit.*, p. 126, nota 22).

La carta se conserva en el Archivo Massimo de Roma, Registro 276, fol. 56r. Sobre la biblioteca de este prelado, véase también R. MARZOCCHI: “*Facere bibliothecam in domo*”. *La biblioteca del cardinale Carlo Camillo II Massimo (1620-1677)*, Verona 2005.

<sup>136</sup> R. MARZOCCHI: “Biblioteche cardinalizie...”, *op. cit.*, p. 122, nota 14. De Vitruvio existía por entonces la traducción española de Lázaro de Velasco, mientras que por lo que respecta a Palladio, se contaba con la versión española de Francisco Praves (Valladolid, Juan Lasso, 1625).

esta característica, estaban ligadas a las vivencias y experiencias personales del nuncio. Pero en términos generales, es un aspecto aún por indagar la presencia de objetos y obras de arte donados por los nuncios en conventos, monasterios e iglesias de España.

El caso del convento de religiosas de Ágreda, en la provincia de Soria, resulta muy elocuente al respecto. La popularidad de aquella fundación creció enormemente gracias a la acción de la conocida madre María, que acabaría convirtiéndose en consejera oficiosa del mismo Felipe IV. No es por ello de extrañar que sor María y por añadidura el convento en el que había profesado se convirtieran en destinatarios de importantes regalos, enviados por devotos entre los que se contaban aristócratas y también algunos de los nuncios.

El estudio de las donaciones que la fundación recibió a lo largo del siglo XVII ha puesto de manifiesto que en efecto varios presentes destacados se debieron a los nuncios. Por ejemplo, monseñor Cesare Monti visitó a sor María de Ágreda el 15 de mayo de 1634, al parecer cuando iba camino de Roma. En aquella ocasión, donó al convento “un guión de plata de peso de dos mil reales y cien reales de a ocho”, expoliado probablemente durante la invasión napoleónica. Resulta interesante constatar cómo años más tarde, siendo ya arzobispo de Milán, Monti enviaría de nuevo a las monjas una generosa limosna <sup>137</sup>.

Giulio Rospigliosi entró durante su nunciatura en contacto epistolar con sor María de Ágreda, iniciado a causa del deseo de la religiosa de dejar de ser abadesa de su convento. Rospigliosi envió desde Madrid varios presentes artísticos a la monja, e incluso le haría llegar otros años más tarde desde Roma. Se recuerda al respecto en fuentes de la época que

Nuestro Santísimo Padre Clemente Nono, siendo nuncio y colector apostólico en España la envió de Madrid en varias ocasiones un cuadro romano de Nuestra Señora que contempla al Niño Jesús, hermoso por extremo. Otro de cuerpo entero de Nuestro Padre San Francisco, una lamina del mismo santo pintada sobre concha de perla con guarnición de plata y bronce dorado. Y desde Roma después de su vuelta a Italia la regaló siendo ya cardenal con otra lámina de Nuestra Señora y con indulgencias y cosas devotas y de reliquias de lo que por allá se trae.

<sup>137</sup> R. FERNÁNDEZ GRACIA: *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a Sor María de Ágreda*, Soria 2002, pp. 159-160.



FIG. 5.

Copia de Guido Reni. Virgen con el Niño  
(Ágreda, Soria, convento de las Madres Concepcionistas)

En la clausura de Ágreda aún se conserva el cuadro de la *Virgen con el Niño*, que resulta ser una buena copia de Guido Reni (Fig. 5) <sup>138</sup>. Constituye un hecho muy destacado, por más que ingresaran en una clausura, que obras de la alta calidad estética de esta copia de Reni llegase a un punto tan periférico como la villa de Ágreda gracias a la acción de un nuncio, poniendo de manifiesto una vez más el importante papel que ejercieron en el fomento de los intercambios culturales entre España e Italia.

<sup>138</sup> R. FERNÁNDEZ GRACIA: *Arte, devoción y política...*, op. cit., pp. 159-160.

*EL REGRESO A ROMA Y EL REGALO DE DESPEDIDA*

Si al llegar a Madrid era el nuncio quien solía presentarse con una importante regalo ante el monarca, en la despedida era éste último quien, en caso de aprobar la gestión del enviado pontificio, solía entregarle un generoso donativo. En aquellos últimos momentos de la nunciatura, el rey solía darle audiencia, y en consideración a sus servicios en favor de la Corona y de la Iglesia española, regalarle una valiosa joya, como consta que ocurrió en varias ocasiones durante el siglo XVII. A veces, los nuncios se marchaban de Madrid tras haber sido nombrados cardenales, de tal modo que veían así culminada su carrera eclesiástica y recompensado su esfuerzo diplomático al servicio de la Santa Sede. Es desde luego probable que con los nuncios promocionados las atenciones del monarca fueran aún mayores en el momento de su vuelta a Italia.

El regalo de despedida era desde luego un signo cargado de significación; por una parte, mostraba la satisfacción del rey con la labor desempeñada por el nuncio durante su misión diplomática; por otro lado, era una invitación a que la cordialidad y el entendimiento entre monarca y prelado se perpetuasen tras el regreso del último a Roma. De esta manera, los nuncios que regresaban de Madrid con el aplauso de Felipe IV solían continuar en la corte pontificia colaborando, de manera más o menos comprometida, con la causa española.

La joya en sí misma no era nada desdeñable, puesto que habitualmente poseía un elevadísimo valor económico. Son varios los testimonios documentales que así lo confirman. En los pasaportes francos de los nuncios se encuentra en alguna ocasión mención de estas joyas que, aún cuando no se especifique, coinciden con las que el rey solía regalar. Es el caso de la memoria del equipaje que monseñor Monti llevaba consigo en su regreso, en la que se menciona “un pectoral de diamantes valor de 200 ducados”<sup>139</sup>. En 1645, pocos meses después del fin de su nunciatura, monseñor Panzirolo, ya cardenal, recibió de Felipe IV un importante pectoral con diecisiete diamantes, de los cuales cinco eran grandes y el resto pequeños. Su sucesor en la misión diplomática, Giulio Rospigliosi, se encargó de hacérsela llegar a Roma<sup>140</sup>. También Camillo Massimo, al

<sup>139</sup> AGS, Cámara de Castilla, 1206, expediente 17. Solicitud de permiso de exportación del Cardenal Monti. Madrid, 20 de marzo de 1634. Véase el Apéndice documental, doc. n° 7.

<sup>140</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 69rv. Véase además el Apéndice documental, doc. n° 14.

final de su nunciatura en julio de 1658, recibió de Felipe IV un diamante “*di molto valore*”<sup>141</sup>.

De gran valor fue igualmente la joya entregada por el rey al cardenal Carlo Bonelli; en su propio testamento, el prelado hizo expresa mención de la cruz de diamantes que se le regaló al final de su nunciatura en España, indicando que con su venta se obtendría dinero suficiente para proseguir las obras del imponente palacio que su familia, desde décadas atrás, estaba edificando en la plaza de los Santos Apóstoles de Roma<sup>142</sup>.

El no cumplimiento de aquella costumbre al despedir a los nuncios generó en algún caso situaciones complejas, como fue la que tuvo lugar tras la partida de monseñor Cesare Facchinetti de Madrid. La acción del prelado en la corte fue bastante compleja, tanto por el escaso entendimiento que por entonces existía en las relaciones entre la Corona y la Santa Sede como por la complicada situación que afrontaba por entonces la institución de la nunciatura en España, salvada finalmente con la conocida “Concordia Facchinetti”. Son seguramente estas circunstancias que motivaron que al nuncio se le despidiese de Madrid en 1642 sin entregarle la acostumbrada joya, si bien poco tiempo más tarde, tras su nombramiento como cardenal, él mismo reclamaría al Consejo de Estado que, en cumplimiento de lo acostumbrado, se le hiciera llegar el importe equivalente al precio de la joya que le habría correspondido. El Consejo estimó oportuno satisfacer tal petición, puesto que no convenía a los intereses de España ganarse la animadversión de un cardenal de la curia romana<sup>143</sup>.

A modo de despedida, los nuncios también solían entregar regalos a ciertas personalidades de la sociedad madrileña con ocasión de su regreso a Italia, haciéndolos en algún caso venir desde allí poco tiempo antes de finalizar su acción diplomática. Esto fue lo que hizo monseñor Rospigliosi; dado lo dilatado de su nunciatura, hubo momentos en los que lógicamente ya no dispondría de obras

<sup>141</sup> J. L. COLOMER: “1650: Velázquez en la corte pontificia...”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>142</sup> BAV, Chigi E.V.147, *Testamento di S.E. il cardinale Carlo Bonelli*:

*“Item voglio che si venda la mia croce di diamanti donatami dalla Maestà del Rè di Spagna quando se ne trovi prezzo conveniente e questo si impieghi nella continuazione della fabbrica del Palazzo dove al presente io habito in Roma et à questo effetto se ne faccia particolare deposito nel banco di S. Sp[irit]o”.*

Sobre las distintas fases de la construcción del Palazzo Bonelli, hoy Valentini, véase G. FARINA (coord.): *Palazzo Valentini*, Roma 1985.

<sup>143</sup> D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

de arte y manufacturas italianas que regalar. Es por ello que coincidiendo con el final de su estancia en Madrid, en diciembre de 1652, recibió desde Italia una importante serie de obras de arte y objetos suntuarios <sup>144</sup>. En aquella ocasión, las pinturas, láminas y espejos que le llegaron le habrían servido para despedirse de la corte madrileña entregando regalos tan refinados como los que presentó al principio de su nunciatura.

Ya de regreso en Italia, varios de los prelados que habían sido nuncios en Madrid siguieron velando por los intereses de la monarquía, tanto en las cuestiones relativas a la alta política internacional como en otras de mucho menor alcance. Entre estas últimas, hubo algún que otro asunto de índole artística especialmente significativo en su contexto. Uno de ellos fue el que protagonizó Cesare Facchinetti, promovido ya al cardenalato, cuando intervino de manera decisiva para que Felipe IV pudiera cumplir uno de sus mayores deseos de coleccionista, el poseer la famosísima obra de Rafael *La Caída en el Monte Calvario* o *Pasmo de Sicilia* (Fig. 6), hasta entonces propiedad del convento olivetano de Santa María dello Spasimo de Palermo. Facchinetti hizo uso de su condición de cardenal protector de la orden olivetana para posibilitar que en 1661, a cambio de la concesión de unas importantes rentas al convento palermitano, la excepcional pintura fuese enviada a Madrid para integrarse en las colecciones del rey de España <sup>145</sup>.

Como se vio con anterioridad, los pasaportes francos emitidos en ocasión del regreso a Italia de los nuncios confirman que en aquella ocasión era frecuente que portasen consigo retratos de la familia real española, fueran adquiridos o regalados. No son muchos los retratos de miembros de la familia real llevados por los nuncios en su regreso a Italia que hoy se conocen. Llegaron con seguridad a Roma en aquellas circunstancias los de Felipe IV e Isabel de Borbón conservados en el Palazzo Sacchetti de la capital italiana, retratos de cuerpo entero seguidores de los modelos velazqueños de los que los herederos de monseñor Giulio Sacchetti nunca se quisieron desprender <sup>146</sup>.

<sup>144</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 209rv. Apéndice documental, doc. n° 19.

<sup>145</sup> Analizo aquel episodio en D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español...*, *op. cit.*, pp. 146-149.

<sup>146</sup> Sobre estos retratos, véase S. SALORT PONS: "Velázquez and Giulio Sacchetti: two unpublished portraits of the King and the Queen of Spain", *Burlington Magazine* 143 (Londres 2001), pp. 67-72. Sobre el interés de la familia en preservar estas obras, véase S. GUARINO: "La collezione Sacchetti", en S. SCHÜTZE (coord.): *Palazzo Sacchetti*, Roma 2003, pp. 161-185.



FIG. 6.

Rafael Sanzio de Urbino: *Caída en el Monte Calvario o Pasmo de Sicilia*  
(Madrid, Museo del Prado)



De forma un tanto excepcional, en el equipaje de monseñor Innocenzo Massimo en su regreso a Italia se encontraba una completa serie de retratos de los miembros de la familia real española, además de una segunda, seguramente similar, que debía de ser entregada a la gran duquesa de Toscana. La serie destinada a Florencia se desembarcó en Livorno, e incluía un retrato del príncipe de Gales, como si ya se diera por cerrado el polémico acuerdo matrimonial que le pretendía convertir en esposo de la infanta María <sup>147</sup>.

En abril de 1634 se solicitó el pasaporte franco para el nuncio Monti, constando que volvía a Roma con un número no especificado de “lienços de retratos de la Casa Real” <sup>148</sup>. Monti, en su etapa al frente del arzobispado de Milán, llegó a reunir una importante colección de pintura, todavía hoy conservada en su mayoría, que acabó legando a la sede milanesa. Sin embargo, no hay constancia alguna de que los retratos de la familia real española se hubieran integrado en ella <sup>149</sup>. El nuncio Panzirolo llevó en su equipaje al regresar a Italia en julio de 1644 un retrato de Felipe IV <sup>150</sup>, y Rospigliosi, poco antes del final de su misión, en marzo de 1651 envió a Italia tres retratos, uno del monarca, “otro de la Reyna y otro de la infanta” <sup>151</sup>. Este último nuncio tal vez acumuló un número mayor de efigies de la familia real, ya que en su regreso en mayo de 1653 llevaba nada menos que “quince quadros de retratos usados” <sup>152</sup>.

<sup>147</sup> ASF, Mediceo del Principato, 4952, sin foliar. Carta de Averardo de Medici a Curzio da Picchena, Madrid 28 de mayo de 1624:

*“Et alcuni ritratti del Re, Regina, Infanti et Principe di Galles domandati dal Bali Guigni per parte della Ser.ma Arciduchessa, che si son mandati con le robe di Mons.r de Massimi et Lodovico Dini che se ne viene in Italia con l'occasione di questo passaggio, si è preso la cura del recapito di essi in Livorno”.*

<sup>148</sup> AHN, Consejos, libro 636, sin foliar. Publicado por M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 299. Otra versión del mismo pasaporte en el Apéndice documental, doc. n° 7.

<sup>149</sup> Véase al respecto AA.VV.: *Le stanze del Cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta*, Catálogo de exposición, Milán 1994.

<sup>150</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 55v-56r. Apéndice documental, doc. n° 12.

<sup>151</sup> AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 186rv. Apéndice documental, doc. n° 17.

<sup>152</sup> Archivo del Reino de Valencia, Real 597, fol. 216v. Publicado por M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de paso”, en *Actas del congreso Madrid en el contexto de los hispánico desde la época del descubrimiento*, Madrid 1994, II, p. 557.

La posesión de retratos de Felipe IV y de los otros integrantes de la Casa real española no era desde luego algo anecdótico. En el caso de haber sido regalados por el propio monarca al nuncio, eran un inequívoco signo de cordialidad por su parte, y si por el contrario eran encargados por el representante pontificio, pretendían ser una declaración abierta de respeto y devoción al rey de España. Es por ello que el regalo, posesión y exhibición de retratos de la familia real española revestía una significación muy especial en las relaciones diplomáticas entre las cortes de Madrid y Roma.

Cuando el fin de la nunciatura se producía en un clima de cordialidad, los nuncios procuraban lógicamente conservar el favor del soberano español una vez que habían regresado a Italia. Para reforzar el afecto de Felipe IV, alguno de ellos, como fue el caso de monseñor Giulio Rospigliosi, no dudó en enviarle poco después de llegar a Roma un notable presente artístico, que consistió en dos pinturas de gran tamaño sobre láminas de cobre, debidas a los pinceles de Giovanni Maria Morandi. Según cuenta Leone Pascoli, gustaron tanto al rey que le encargó al pintor otras dos semejantes, que le fueron pagadas “regiamente”<sup>153</sup>.

En conclusión de todo lo visto hasta aquí, puede afirmarse que la nunciatura de Madrid no sólo ejerció durante el reinado de Felipe IV las funciones para la que había sido creada, sino que gracias a los distintos nuncios que estuvieron a su frente, se convirtió también en un centro de poder capaz de irradiar múltiples aspectos de la cultura italiana en España y determinados componentes de la española en Italia, contribuyendo así de manera decisiva a hacer aún más intensos los importantes intercambios que entre las dos naciones existieron durante el siglo XVII.

<sup>153</sup> L. PASCOLI: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, II, p. 128: “Tornò [...] della nunciatura di Spagna monsignor Rospigliosi e lo mandò [al pintor Giovanni Maria Morandi] subito a chimare per farli ritrarre, e strinse seco in quell'occasione confidente amicitia, e gli ordinò due quadri in due gran rami, che fatti che gli ebbe li regalò al re di Spagna. Piacquero tanto al Re ed a tutti gl'intendenti della Corte, che altri due compagni per mezzo di monsignore gliene ordinò, ed avendoli finiti li trasmise a S.M. che restò soddisfattissima e regiamente gliele pagò”.

NUNCIOS PRESENTES EN MADRID  
DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV

Alessandro del Sangro, patriarca de Alejandría (2 abril 1621-1622)  
Innocenzo Massimo, obispo de Bertinoro (23 junio 1622-1624)  
Giulio Sacchetti, obispo de Gravina (27 enero 1624-1626)  
Giovan Battista Pamfili, patriarca de Antioquía (30 mayo 1626-1630)  
Cesare Monti, patriarca de Antioquía (1 marzo 1630-1633)  
Lorenzo Campeggi, obispo de Senigallia (31 enero 1633-1639)  
Cesare Fachinetti, arzobispo de Damieta (8 agosto 1639-1642)  
Giovan Giacomo Panzirolo, patriarca de Constantinopla (18 enero 1642-1644)  
Giulio Rospigliosi, arzobispo de Tarso (14 julio 1644-1652)  
Giovan Francesco Caetani, arzobispo de Rodas (28 septiembre 1652-1654)  
Camillo Massimo, patriarca de Jerusalén (17 enero 1654-1656)  
Carlo Bonelli, arzobispo de Corinto (15 noviembre 1656-1664)  
Vitaliano Visconti Borromeo, arzobispo de Éfeso (16 agosto 1664-1668)

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOC. N° 1

AGS, Cámara de Castilla, 1123, expediente 32. Madrid, 1622. Llegada de unas ropas para el nuncio Innocenzo Massimo:

“Señor. El Nunçio de Su Santidad dice que han llegado á estos Reynos ocho tercios de ropa que ha hecho venir de Italia para el servicio de su persona y casa. Suplica a V.Mag.d sea servida mandar se le de el passaporte franco como se ha acostumbrado que en ello [recibirá merced]. Pídesse el pasaporte para yecla bino la ropa por quenta de Jusepe Vidal caretero”.

DOC. N° 2

AGS, Cámara de Castilla, 1127, expediente 5. Madrid, 22 de octubre de 1623. El nuncio Innocenzo Massimo solicita permiso para recibir algunos muebles desde Génova, así como una carroza:

“Señor. El Nuncio de su Santidad dize que a mucho tiempo le abían de ynbiar de Jenoba algunas cosas de adorno de su cassa. Como en la ynclussa memoria pareze y que se le a enviado con ocaßión de la benida de Juan Gerónimo Spinola Thessorero de la Camara Apostólica y su depositario: y porque la dicha está detenida en el puerto de yecla por estar debaxo del nombre del dicho Juan Gerónimo Spinola y con [en la pragmática] decir en particular estava conprehendida. Supplica a V. Mag.d que conforme le a echo siempre graçia mandesele orden para que en el dicho puerto sin más ympedimento se le entregue a la persona que por su horden pareciere aberlo de rrescivir que así rezivirá merced de V. Mag.d. En 22 de octubre de 1623.

Memoria de la rropa que se embia a Monseñor Ill.mo Nuncio debajo del de Juan Gerónimo Spinola Thesorero general de la Cámara Apostólica y depositario de su Secretaría Ill.ma:

Una caxa con una alfonbra para estrado de cama de su señoría  
La cama de madera dorada, en tres pieças  
Una carga de sillas de terçiopelo  
Dos bufetes de nogal  
Una lampara de bidro  
Una pieça de terçiopelo carmesí de siete baras  
Una carroça negra ussada de terçiopelo leonado  
Unos bidros de conserbas y otras confituras”.

DOC. Nº 3.

AGS, Cámara de Castilla, 1145, expediente 69. Madrid, 1626. Solicitud de pasaporte para monseñor Giulio Sacchetti:

“Señor. El Cardenal Nuncio de su Santidad dize que con ocasión de partirse de esta Corte a la de Roma, lleva para su servicio y el de su familia la ropa siguiente:

Quatrocientos marcos de plata labrada poco más o menos  
Dos pieças de paño blanco, ora de morado y siete negras en diversos cortes,  
todo de Segovia.  
Ocho paños usados de tapicería de Flandes  
Dos colgaduras de damasco carmesí usada con franjas de oro  
Seis cofrecillos de cuero llenos de pastillas  
Cinto y cinquenta pares de guantes  
Seis cordovanes de ambar  
Dos cofrecillos de tortuga llenos de búcaros  
Mas una caja de búcaros  
Doze onzas poco más o menos de piedras de vezar  
Mas una cama de leño santo de Portugal  
Mas diversos cofres de vestidos  
Mas una caja con seis candeleros y una cruz de cristal

Supplica a V.Mag.d sea servido de mandarle dar su pasaporte para los Reynos de Castilla y Murcia donde se ha de enviar dicha ropa que en ello recibirá merced de Vuestra Majestad. Card.l Saqueti”.

DOC. Nº 4

AGS, Cámara de Castilla, 1145, expediente 69. Madrid, 1626. Monseñor Giulio Sacchetti solicita la exportación de otros bienes con ocasión de su regreso a Roma:

“Señor. El Cardenal Nuncio de Su Santidad dize que con ocasión de su vuelta a Italia, lleva para su servicio lo siguiente.

Ciento y cinquenta pares de guantes de ambar.  
Diez cordovanes de ambar  
Cinquenta faltriqueras también de ambar  
Seis caxas de Portugal con diez libras de pastillas  
Y otras seis volsas de ambar, con quatro mill ducados en oro y plata para su servicio.

Supplica a V.M.d le haga merced de su pasaporte para Valencia y Binaroz en conformidad del que V.M. le dio para los puestos de Cartagena y Lorca, que en ello recibirá merced de V.M. Cardenal Saqueti”.

DOC. N° 5

AGS, Cámara de Castilla, 1178, expediente 72. Madrid, 16 de enero de 1630. Monseñor Cesare Monti solicita permiso para importar productos textiles:

“Señor. Cesar Monti electo Patriarca de Antioquía y Nuncio de Su Santidad suplica a V. Mag.d que se sirva de darle el passaporte acostumbrado para que puedan passar libres en los puertos de Castilla treynta varas de tela de oro con çenefas bordadas para casullas y serbicio de capilla con tres adereços de oro. Una mitra bordada y doce varas de ciambeloto en aguas morado que me embian de Italia. Que en ello la recibiré de Vuestra Magestad. A 16 de henero de 1630 (...) por consulta de 20 de enero 1630”.

DOC. N° 6

AGS, Cámara de Castilla, 1178, expediente 49. Madrid, 22 de abril de 1630. Permiso de exportación de los bienes de monseñor Pamphili:

“Señor. El Cardenal Pamphilio Nuncio de su Santidad dize que V.M.d le hizo merced de su Real Cédula para que por el puerto de Cartagena pudiesse passar su ropa libre de derechos; y que della ha reservado para llebar con su persona doçientos marcos de Plata labrada la mitad dorada, ocho mil ducados en dinero, sortijas, lienços con retratos, y escritorio todo comprehendido en la dicha cédula, como parece del testimonio, que se presenta del oficial, que por orden del Consejo vió, y selló las cajas. Y assi supplica a V. M.d se sirva de mandar otra cédula para que por el puerto de Tortuera pueda passar libre de derechos las dichas cossas y assi mismo un bufetillo labrado a la Indiana, seis libras de pastillas de olor, cinquenta pares de guantes de ámbar, sesenta varas de picote, algunas cossillas de deboción, un coche con siete mulas, una litera, y alguna ropa ussada suya y de su casa y criados y en ello”.

“Por cédula de 5 de marzo de este año se dio cédula de paso al cardenal Pamphilio Nuncio de si Santidad para que por el puerto de Cartagena pudiesse llevar a Roma 1.200 marcos de plata labrada, 8000 ducados en dinero diez sortijas de oro un escritorio de tortuga y siete lienços con retratos, y otras cossas contenidas en una relación todo libre de derechos. Ahora supplica el Cardenal que porque su ropa la envió por Murcia, que el se va por el puerto de Tortuera y dejó para llevar consigo 200 marcos de plata de los 1200 que se le dio lizençia y los 8000 en dinero sortijas lienços y escritorios se le de cédula de passo para llevarlo por Tortuera y assi mismo seis cajuelas de Pastillas de Portugal, seis bolsillos de ambar y 30 pares de guantes y 60 varas de picote un coche con siete mulas y una litera”.

“Señor. El Cardenal Pamphilio Nuncio de su Santidad dize que V.M.d le hizo merced de darle su Real Cédula de passaporte libre de derechos para sacar destos Reynos por el puerto de Cartagena su ropa mill y docientos marcos de plata labrada de su servicio ocho mill ducados en dinero, y sortijas de oro y cadenas con piedras y otras

cossas contenidas en la dicha cédula y por llebar con su persona por el puerto de Tortuera dejó de llebar de lo que contiene la dicha cédula por Cartagena docientos marcos de plata de su servicio, los ocho mill ducados en dinero diez sortijas de oro, un escritorio de tortuga y siete lienços con retratos de la Cassa Real como consta de una certificación que consta presenta Juan Ladrón de Guevara. Y ahora de nuevo embia seis cajuelas de pastillas de Portugal, y seis bolsillos de queros de ambar, y treinta pares de guantes de lo mismo. Y sesenta varas de picote. Supplica a V.M.d mande se le de su Real Cédula libre de derechos para que pueda passar lo referido juntamente con la demás ropa usada de su cassa y familia por el dicho puerto de Tortuera, que en ello. Más lleba un coche con siete mulas y una litera para su servicio, sin maderos”.

“Juan Ladrón de Guevara Contador de Relaciones del Reyno certifico que por su cédula de cinco de este pressente mes y año refrendada del señor secretario don Sebastián de Contreras ha mandado que el señor Cardenal Panfilio Nuncio de Su Santidad pueda sacar de estos Reynos por el puerto de Cartagena su ropa mill y duçientos marcos de plata labrada de su servicio diferentes joyas tapicerías ocho mill ducados en dinero y otras cossas contenidas en la dicha cédula en cuya virtud y en decreto de los señores del Consejo y Contaduría Mayor de Hazienda se le a dado despacho al dicho Señor Cardenal para los almozarifes de la tabla de Murcia para que lo degen passar libremente en todo lo contenido en la dicha cédula sin llebarle derechos algunos menos ducientos marcos de plata los ocho mill de dinero diez sortijas de oro un escritorio de tortuga y siete lienços con Retratos de la Cassa Real que declaró el señor Cardenal llevaba con su persona para el puerto de Tortuera a Barcelona donde se ha de embarcar y todo lo demás que contiene la dicha cédula de passo por parte de lo llebado por Cartagena resta lo referido y para que dello conste doy la presente en Madrid a veynte y ocho de marzo de mil y seyscientos y treinta y esta certificación doy para que dello conste a los señores del consejo de cámara de su Magestad. Juan Ladrón de Guevara”.

“El Rey. Alcaldes de saca y cossas vedadas dezmeros aduaneros portalgueros guardas otras personas que están en la guarda del puerto y paso de la Villa de Tortuera que es en estos nuestros Reynos y señoríos de Castilla y el de Aragón y a cada uno y qualquier de los dichos a quien esta nuestra cédula fuere mostrada y lo en ella contenido toca en qualquier manera, saved que en cinco de março deste año damos cédula de passo al muy Reverendo en Xto. Padre Cardenal Panfilio Nunçio de su Santidad en estos Reynos para que por el Puerto de Cartagena y aduana de la de Murcia pudiese pasar libre de derechos entre otras cossas mil y ducientos marcos de plata labrada de servicio ocho mil ducados en dinero, diez sortijas de oro, un escritorio de tortuga y siete lienços con retratos, y agora por su parte nos ha sido hecha relación que haviendo embiado su ropa por la dicha aduana de Murcia a reservado para llevar con su persona por ese puerto ducientos marcos de plata labrada de los dichos mil y ducientos y los ocho mil ducados en dinero sortijas lienços y escritorio, suplicándonos fuessemos servido de darle cédula de passo para ello y para seis caxuelas de pastillas de Portugal, seis bolsillos de ambar y treinta pares de guantes, sesenta varas de picote, un coche con siete mulas, una litera y alguna ropa usada suya y de su cassa

y criados como la nuestra merced fuesse, y nos lo havemos tenido por bien y os mandamos que constandoos por certificación o testimonio del escrivano de la dicha aduna de Murcia que no se a usado de la dicha merced en quanto a los dichos ocho mil ducados de dinero, sortijas, lienços y escritorio y no en más cantidad de los dichos mil marcos de plata, le dexareis consintareis pasar por el puerto con las cossas arriva declaradas y libremente sin le pedir ni llevar por ello derechos ni otra cosa alguna no embargante qualquier proivicion o vedamiento que aya en contrario de lo dispuesto por la prematica que mandamos promulgar en trece de septiembre de seiscientos y veinte y ocho que para en quanto a esto toca y por esta vez dispensamos con todo ello y en especial con la dicha prematica quedando en su fuerça y (...) para en lo demás adelante, lo qual assi hazed y cumplid que es contandose primero la persona que llevare cargo de su cassa en la de la aduana dese puerto y jurando que no lleva otra cossa alguna agena ni encomendada ni de las por nos vedadas y defendidas, y dure para ello esta nuestra merced por término de noventa días contados desde el de la fecha della en adelante y valga aunque no vaya señalada de los de nuestro consejo y contaduría mayor de la Hazienda. Fecha en Madrid a dieziseis de abril de mil y seiscientos y treinta. Yo el Rey. Por mandado del Rey nuestro Señor Antonio Alosa Rodarte. De passo al Nunçio de su Santidad para que por el puerto de Tortuera pueda sacar destos Reynos 200 marcos de plata labrada de servicio y otras cossas en esta cédula contenidas y 8000 ducados en dinero para su gasto libre de derechos.”.

DOC. N° 7

AGS, Cámara de Castilla, 1206, expediente 17. Madrid, 20 de marzo de 1634. Solicitud de permiso de exportación para el Cardenal Monti:

“Señor. El Cardenal Monti Nunzio de su Santidad dice que conforme la orden que tiene de Su Santidad vuelve a Roma. Supplica a V. Mag.d se sirva de mandar se le de cedula de paso libre de derechos y sin embargo de las leyes y prematicas que lo prohiben para la plata joyas libros y demás cosas que lleva del servicio suyo y de su casa y criados en la forma que se hizo con el cardenal Pamphilio. En Madrid a 20 de marzo de 1634. Hágase consulta en dando memoria pormenor de lo que lleva libre de derechos.

Memoria de la ropa que lleva a Italia el Cardenal Monti Nunçio de su Santidad suya y de su familia.

Una colgadura de damasco con reportados de lama y terciopelo  
Una cama de Damasco con franjes de oro  
Quatro pieças de paño de diferentes colores  
Mill y ochocientos marcos de plata labrada buena parte de ella introducida quando en España vino de Italia  
Quatro mill ducados  
Quatro cadenas de oro valor de 600 ducados  
Botones de oro y un centillo valor de 600 ducados



Ciento y cinquenta pares de guantes de ambar  
Veinte y quatro cueros y cossas de ambar y olor  
Ambar y algalia y almizcle y balsamos en todo treinta onças  
Tres escritorios y arquillas vacíos  
Piedras de beçar orientales y occidentales din.<sup>a</sup> ciento  
Lienços y retratos de la Cassa Real  
Un pectoral de diamantes valor de 200 ducados  
Seis casullas y tres pontificales  
Algunas caxas de libros  
Cruces de carabaca de plata quinientas  
Ropa blanca y otra ropa usada”.

DOC. N° 8

AGS, Cámara de Castilla, 1213, expediente 11. Madrid, junio de 1635. Solicitud de monseñor Lorenzo Campeggi para importar tejidos y papel:

“Señor. El Nuncio de Su Santidad dice que de Ytalia ha hecho benir por mar de alicante para el serviçio de su persona y libreas de sus criados des cajas de sedas que en ellas son ochenta baras de tercianela y baras de tabí ducientas y doce baras de guarnición ciento y quarenta baras de damasco veinte y ocho baras de saya negra ochenta baras de dicha saya morada ochenta y cinco baras de terciopelo negro sesenta y dos dozenas de calamares seis pares de mangas bordadas. Y mas settenta y siete balones de papel para escribir y porque conforme a la merced que V.M.d aze a los embaxadores y más particularmente a los nuncios no se debe derechos algunos. Por tanto suplica a V.M.d que los aduaneros o rrecaudadores del puerto de Yecla buelban los diez y nueve mill. Mrs que en razon de derechos de las sussodichas dos caxas an cobrado y también que graviel de la torre buelba la prenda que por causa del docabo se a rretenido que en ello será cumplida la merced de V.M.d X[átiv]a a 12 de junio de 1635. Consulta [...] por q[uent]a de 30 de junio 1635”.

DOC. N° 9

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 34r. Madrid, 6 de abril de 1642. Publicado en parte por M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 554. Permiso de entrada del nuncio Giovan Giacomo Panzirolo:

“El Rey. Alcaldes de sacas y cosas vedadas, dezmeros aduaneros portazgueros guardas y otras personas. Que están en la guarda del puerto de la villa de Requena [...] saved que Don Juan Jacome Pancirolo Patriarca de Constantinopla viene a esta corte por Nuncio extraordinario de su Santidad y trae ducientos marcos de plata labrada de servicio dos colgaduras de damasco, otra colgadura, algunos cofres con ropa blanca y

otras cosas y alajas de su cassa, ocho pieças de terciopelo de diferentes colores, otras ocho piezas de Damasco, cinquenta quadros de diferentes pinturas, otras cinquenta láminas poco más o menos y otras alajas y ropas de sus criados y dos mil ducados en moneda de oro y plata para su gasto que montan 750 maravedís y así os mando que a la persona que esta merced os mostrare y trujere a su cargo todo lo referido se lo dexé y consintiera pasar por ese puerto libremente [...] Madrid a 6 de abril de 1642”.

DOC. N° 10

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 32rv. Madrid, 16 de mayo de 1644. Expedición de permiso de entrada de los bienes de monseñor Giulio Rospigliosi:

“[...] Porque Monseñor Rospilloso viene por nuncio de su Santidad en estos Reynos os mando le dexéis y consintais entrar y pasar por qualquiera de los puertos y passos con su ropa plata labrada y demás cosas que trajere libremente sin le pedir ni llevar derechos [...] 16 de mayo de 1644”.

DOC. N° 11

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 32v-33r. Fraga, 26 de mayo de 1644. Permiso de regreso de los bienes de monseñor Giovan Giacomo Panzirolo:

“[...] Sved que el muy r.do en X.to Padre Cardenal Pancirolo nuncio de su S.d en estos Reynos buelbe a Italia y lleva mill marcos de plata labrada de servicio, ocho colgaduras de diferentes damascos y Brocateles usadas, quatro colgaduras de camas de damasco usadas sesenta varas de damasco y otras tantas de Brocateles de Milan y trece libras de cenefa de oro [...] trescientos pares de guantes de ambar [...] otras quatro caxas de libros [...] Fraga 26 de mayo de 1644”.

DOC. N° 12

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol.55v-56r. Fraga, 15 de julio de 1644. Publicado en parte por M. MORÁN TURINA y K. RUDOLF: “Nuevos documentos en torno a Velázquez...”, *op. cit.*, p. 299. Ampliación del permiso de regreso de los bienes de monseñor Giovan Giacomo Panzirolo:

“Di cedula de paso en 26 de mayo deste año al muy R.do n Xp.to padre Cardenal Pancirolo Nuncio de Su Santidad en estos reynos lleva agora un quadro pequeño, cinco almoadas de raso, una chocolatera de la yndia guarnecida de plata, un escritorio de ebano [...] un retrato mio, 9 piedras vezares [...] un quadro [...] una pieza de cambray [...] Una tapiceria de la historia del rey Abac [...] 50 dozenas de conchas de tortuga [...] En Fraga a 15 de julio de 1644”.

DOC. N° 13

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 65r-68v. Madrid, 1644. Publicado en parte por M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 555. Relación de los bienes que trajo consigo desde Italia monseñor Giulio Rospigliosi:

“Relacion de las cosas que mons.r Rospilloso Nuncio de su Santidad entro en estos Reynos quando bino a ellos el presente año de 1644 demas de la ropa de su servicio y familia [...]

Diez quadros sin marcos grandes de frutas y otras cosas  
Una caxa con diez quadros [...]  
Quatro quadros con sus molduras  
Mas cinco quadros  
Otros cinco quadros  
Una lamina con una moldura de lapiz  
Otras dos guarnecidas de plata y ebano  
Otras nueve laminas  
Cinco retratos  
Dos pinturas  
Quatro pinturas pequeñas [...]  
Diferentes cajas de pinturas y reliquiarios  
Treinta y seis laminas de pergamino [...]  
Un reloj de bronce [...]  
Un San Sebastián de marfil contra figura [...]  
Un Cupido de Marfil [...]  
Una lamina  
Otra lamina grande [...]  
Un Niño Jesus [...]  
Una Cajeta con una figura de Niño [...]  
Dos laminas de pergamino guarnecidas [...]  
Un lienzo pintura grande [...]  
Unos quadros pequeños [...]  
Quarenta y quatro mantos de Gloria de Nápoles [...]  
Mill y quinientos y sesenta y seis abanicos [...]  
Otra cajita en que viene una lamina [...]  
Seis paños de tapiceria hordinaria con ciento y ochenta anas [...]  
Un Relox de bronce [...]  
Otra caja de medallas de bronce [...]  
Dos laminas de piedra [...]  
Una lamina guarnecida de bronce y lapislázuli [...]  
Una lamina guarnecida de bronce [...]  
Otras dos laminas de Piedra guarnecidas de ebano  
Otras dos laminas pequeñas guarnecidas

Quatro imágenes de zera [...]

Tres cajas de figuras de zera y otra con un San Juan [...]

Dos figuras de plata con labores.

“Saved que mons.r Rospilloso viene por nuncio de su Santidad en estos Reynos y trae la ropa bestidos menaje de casa y otras cosas contenidas en la relacion escrita en tres hojas sin esta firmada de Antonio Carnero de mi Consejo y mi s[ecreta]rio de la camara y estado de Castilla y señalada cada plana de su señal y así os mando se las dejeis y consintais entrar y pasar libremente por qualquiera de los puertos y pasos libremente sin le pedir ni llevar derechos [...]”.

DOC. N° 14

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 69rv. Madrid, 13 de febrero de 1645. Permiso para enviar a Italia la joya que Felipe IV regaló a monseñor Giovan Giacomo Panzirolo:

“Haviendo yo [el rey] hecho merced al muy reverendo en Xp.to padre Cardenal Panzirolo mi muy charo, y muy amado amigo de una joya con forma de Pectoral con diez y siete Diamantes los cinco grandes y los demas pequeños y desde esta Corte se la envía por orden de Monseñor Rospilloso Nuncio de su santidad en estos Reynos. Os mando que la persona que la llevase se la dejeis y consintais pasar por qualquiera de los puertos y pasos sin le pedir ni llevar por ella derechos, ni otra cosa alguna [...] En Madrid a treze de febrero de mill y seiscientos y quarenta y cinco [...]”.

DOC. N° 15

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 76rv. Zaragoza, 11 de junio de 1645. Sobre el envío de parte del servicio de plata de monseñor Giulio Rospigliosi a Italia:

“Por parte del muy R.do en Xp.to Padre Julio Rospillosi Nuncio de Su Santidad en estos Reynos me ha sido hecha relacion que en el mes de março deste año embio a Italia 70 libras de plata labrada de su servicio en diferentes pieças [...] Zaragoza a 11 de junio de 1645”.

DOC. N° 16

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 143r. Madrid, 18 de noviembre de 1648. Felipe IV autoriza la importación de unos objetos de vidrio que monseñor Giulio Rospigliosi quería regalar a Mariana de Austria:

“Mi corregidor de la ciudad de Málaga [...] saved que el nuncio de su Santidad haze traer a esta Corte quatro caxas de vidrios de Venecia para presentar a la Archiduquesa Mariana mi sobrina [...] Madrid, 18 de noviembre de 1648”.

DOC. N° 17

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 186rv. Madrid, 19 de marzo de 1651. Publicado en parte por M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 556. Monseñor Giulio Rospigliosi envía a Italia cruces de Caravaca y retratos de la familia real:

“Saved que el Nuncio de su Santidad en estos Reynos envía a Roma alguna plata labrada de su servicio [...] 500 cruces de Caravaca [...] otra caxa con 200 cruces de plata de Caravaca y otras 200 de cobre poco más o menos [...] tres retratos, el uno mío, otro de la Reyna y otro de la infanta [...] en Madrid a 19 de março de 1651”.

DOC. N° 18

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 193rv. El Pardo, 14 de enero de 1652. Publicado en parte por M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 556. Autorización a monseñor Giulio Rospigliosi para importar espejos, adornos y pinturas desde Italia:

“Por parte del Nuncio de su Santidad en estos Reynos, me ha sido hecha Relacion que le an embiado de Italia 8 caxones y en ellos 14 quadros pintados en espejos pequeños con sus marcos dorados otros 10 quadros en piedra tambien con sus marcos, otros 10 quadros con conchas, otros 4 con sus marcos de ebano, 24 quadros en lienços de dibersos generos sin marcos [...] e asimismo ha remitido el dicho Nuncio a Italia la *Politica* de Bobadilla en dos tomos [...] en el Pardo a 14 de henero de 1652”.

DOC. N° 19

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 209rv. Madrid, 15 de diciembre de 1652. Autorización para el retorno de los bienes de monseñor Rospigliosi a Italia:

“Saved que por orden del Nuncio de su Santidad en estos Reynos se traen de Italia algunos caxones en que vienen 12 quadros de madera dorados y uno de ebano [...] 4 laminas, 5 quadros pequeños, 13 espejos pintados [...] Y porque agora vuelve a Roma el dicho Nuncio y lleva 540 marcos de plata labrada de su servicio que la mitad della la trujo de Ytalia [...] algunas pinturas y retratos [...] Madrid 15 de diziembre de 1652”.

DOC. N° 20

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fols. 243r-244v. El Pardo, 28 de enero de 1655. Autorización para el regreso a Italia de monseñor Giovan Francesco Caetani:

“Saved que el arzobispo de Rodas [Giovan Francesco Caetani] Nuncio de su Santidad en estos Reynos vuelbe a Ytalia y lleva 660 marcos de plata labrada de servicio otros 138 marcos de plata labrada del servicio del culto divino, dos colgaduras de damasco con sus armas [...] una caxa con 100 libros [...] en el Pardo a 28 de henero de 1655”.

DOC. N° 21

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 266rv. Madrid, 15 de mayo de 1657. Permiso de entrada para los bienes de monseñor Carlo Bonelli:

“Saved que el Arçobispo de Corinto Nuncio estraordinario de su Santidad viene a esta Corte y trae 846 marcos poco mas o menos de plata labrada de servicio, una cruz con diamantes, una sortija de lo mismo, otra sortija con un çafiro [...] 2 arcas de evano guarnecidas de piedra venturina y plata con reliquias de dos cuerpos santos, 2 reloxes [...] una figura de bronce, una caxa con un quadro embutido de plata [...] un cajon con medallas de plata, otra caja con vidrios, algunas laminas y quadros de pinturas, una fuente de cristal con sus vinajeras guarnecida de plata dorada [...] en Madrid a 15 de mayo de 1657”.

DOC. N° 22

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 266v-267r. Madrid, 15 de mayo de 1657. Publicado en parte por M. MORÁN TURINA: “Importaciones y exportaciones de pinturas...”, *op. cit.*, p. 557. Ampliación del permiso de entrada de los bienes de monseñor Carlo Bonelli:

“Saved que el Arçobispo de Corinto Nuncio estraordinario de su Santidad biena a esta Corte y trae 70 laminas guarnecidas de ebano y plata 29 cajas de cuadritos guarnecidos de plata, 26 patenas pequeñas y grandes, una pilica de agua bendita, algunas camándulas y rosarios, un quadro de plata guarnecido de hebano, una cruz de ebano, otras cruz de agata, una caja de plata y agnus dei, una estatua de bronce, un relicario de ebano con un niño de plata en una caxa, otro relicario sobre una estatua de plata, 2 cajas con 2 niños jesuses, y relicarios guarnecidos de ebano y plata, alguna ropa blanca, un quadro de San Sebastián, 48 pastas de agnus guarnecidas de hebano [...] 2 retratos el uno de plata y el otro de bronce colado, un caliz, 4 estatuas de marmol [...] 32 quadros de pinturas, 6 espejos grandes de pintura, 4 escriptorios guarnecidos de ebano, 1500 papeles de estampas, un quadro de la Anunciación, un escriptorio de hebano con cristales puesto en una caxa de madera con reliquias de un cuerpo santo, 4 cajas con algunas estatuas de mármol y algunos libros y papeles y otras cosas menudas [...] en Madrid a 15 de mayo de 1657”.

DOC. N° 23

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 233v-234r. Madrid, 15 de julio de 1658. Permiso para el retorno a Italia de los bienes de monseñor Camillo Massimo:

“Saved que Don Camilo de Maximo Patriarcha de Gerusalen Nuncio de su Santidad en estos Reynos vuelve a Roma y lleva dos mill y ducientos marcos de plata labrada de servicio [...] ocho tapices usados, dos laminas, algunas casullas y ornamentos pontificales, algunos libros, piedras beçares orientales y occidentales, algunas cruces de Caravaca de plata cobre y madera [...] en Madrid a quince de julio de mill y seiscientos y cinquenta y ocho años”.

DOC. N° 24

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 293r-294v. Madrid, 20 de abril de 1659. Permiso para el retorno de Italia del equipaje de monseñor Vitaliano Visconti Borromeo:

“Saved que haviendo venido a esta Corte Don Vitaliano Visconti Nuncio extraordinario de su santidad se vuelve y se lleva dos mill onças de plata labrada de servicio [...] una caxa con algunos libros [...] en Madrid a 20 de abril de 1659”.

DOC. N° 25

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 330r. Madrid, 16 de septiembre de 1664. Regreso a Italia de los bienes de monseñor Carlo Bonelli:

“Saved que el muy R.do en Xp.to Padre Cardenal Boneli nuncio de su Santidad en estos Reynos vuelve a Roma y lleva 1600 marcos de plata labrada de servicio [...] en Madrid a 16 de septiembre de 1664”.

DOC. N° 26

AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, 369, fol. 335r. Madrid, 1664. Sobre el envío por tierra de una vajilla de plata de monseñor Carlo Bonelli:

“Mi capitán general de la Provincia de Guipúzcoa saved que por parte del cardenal Boneli nuncio que fue de Su Santidad en esta Corte me a sido hecha relación que haviendo salido della a hazer su viaje a Roma llegando a la ciudad de Vitoria me ha puesto embarazo de una Baxilla de plata que lleva para su servicio que pesa 80 marcos [...]”.

## *El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña*

Leticia de Frutos

Pretendo ilustrar con este artículo la influencia que tuvieron Italia y lo italiano en la corte madrileña a través de un personaje que parecía llamado a convertirse en uno de los más influyentes en los últimos años del reinado de Felipe IV; me refiero a don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio (Fig. 1) \*.

Don Gaspar era hijo de don Luis de Haro y sobrino nieto del conde-duque de Olivares y, por lo tanto, sucesor de dos validos. Esta herencia iba a marcar en gran parte toda su vida y actividad tanto política, como cultural. La figura de don Gaspar se ha estudiado, sobre todo, y de manera aislada, como coleccionista y como diplomático, pero rara vez se han relacionado ambas actividades, a pesar de que son las dos caras de una misma moneda <sup>1</sup>. De hecho, no podemos entender al diplomático sin el coleccionista o mecenas y viceversa. Abordé este

\* A la hora de transcribir documentos se ha respetado la ortografía original, pero se ha actualizado la puntuación y las tildes para favorecer su comprensión y lectura.

<sup>1</sup> Los primeros estudios sobre el marqués del Carpio se referían a determinados aspectos de su interés coleccionista. Véase G. DE ANDRÉS: *El Marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte*, Artes Gráficas Municipales, Madrid 1975; J. M. PITA ANDRADE: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el VII marqués del Carpio”, *AEA* 25 (1952), pp. 223-236, y “Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba”, en *Varia Velazqueña*, I, Madrid (1960), pp. 400-413; E. HARRIS: “El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez”, *AEA* (1957), pp. 136-139. Recientemente, se ha ido ampliando la bibliografía, si bien siempre tratando aspectos determinados de su actividad, bien como diplomático, bien como coleccionista; me referiré a ella a lo largo de las páginas de este ensayo.





FIG. 1  
Francesco De Grado (grab.)  
*Retrato de don Gaspar  
de Haro y Guzmán*

tipo de lectura en mi tesis doctoral<sup>2</sup> de la que ahora sólo presento unos breves apuntes y reflexiones sobre la presencia y los “modos de apropiación” de lo italiano en las tres cortes en las que Carpio vivió y en las que, en cierto modo, fue también protagonista: me refiero a la corte madrileña hasta 1677; la corte romana, como embajador ante la Santa Sede (1677-1682), y la corte del virreinato napolitano (1683-1687).

Articularé el discurso basándome en estas tres etapas y analizaré la presencia que tuvo lo italiano en cada una de ellas desde el punto de vista del coleccionismo,

<sup>2</sup> He dedicado mi tesis doctoral al coleccionismo y mecenazgo de este personaje. L. FRUTOS: *El VII marqués del Carpio (1629-1687): mecenas y coleccionista de las artes*, UCM, 2006. De próxima publicación: *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Fundación del Arte Hispánico (en prensa).

el mecenazgo y la promoción de las artes. Además, examinaré el eco y la recepción que tuvieron estas actividades en la corte madrileña y cómo se produjo, a diferencia de la tradicional imagen historiográfica de imposición hispánica en los dominios italianos, una cierta “italianización” de algunos esquemas españoles de la corte.

*DON GASPAR DE HARO Y GUZMÁN EN LA CORTE MADRILEÑA*

Como ya he señalado, don Gaspar era hijo del valido de Felipe IV, don Luis de Haro <sup>3</sup>, el mismo que, gracias a los contactos con don Alonso de Cárdenas, había conseguido espléndidas obras de la almoneda de Carlos I de Inglaterra para las colecciones reales <sup>4</sup>. Puesto que la posición de valido del rey era tan privilegiada como inestable, don Luis necesitaba apoyo, de ahí que pronto intentara promocionar a su primogénito en la corte; así, observamos cómo a partir de 1648, momento en el que tenemos documentado su primer nombramiento como gentilhombre de cámara, don Gaspar ascendió por los mismos peldaños que los anteriores validos dentro de la esfera de la Casa real, una esfera que facilitaba el acceso a los monarcas al no estar sujetos, como otros ministros, al sistema de consultas. Poco después ocupó, por delegación paterna, los oficios de montero mayor y las alcaldías del Buen Retiro, el Pardo y Valsain; unos cargos que, por un lado, le aseguraban el contacto directo tanto con los monarcas, como con los artistas a su servicio y con las colecciones reales y, por otro, le encaminaban a conseguir el anhelado valimiento.

<sup>3</sup> La figura de don Luis de Haro ha sido algo descuidada por parte de la historiografía, sólo R. A. Stradling lo tomó en consideración dentro de los estudios de la historia de España del siglo XVII. Véase R. A. STRADLING: *Philip IV and the Government of Spain 1621-1655*, Cambridge-Nueva York 1988, pp. 246 y ss.; M. Burke se acercó en su tesis a la figura de don Luis como coleccionista, una figura que luego amplió en su aportación P. BURKE: “Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte”, en J. BROWN y J. H. ELLIOT (coords.): *La almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Cat. Exp. Museo Nacional del Prado, Madrid 2002, pp. 87-116. Sin embargo, el estudio más importante hasta la fecha de la figura del valido es la tesis, aún inédita, de A. MALCOLM: *Don Luis de Haro and the Political Elite of the Spanish Monarchy in the Mid-Seventeenth Century*, Oxford University 1999.

<sup>4</sup> J. BROWN y J. H. ELLIOT (coords.): *La almoneda del Siglo...*, *op. cit.*

Es en ese contexto donde tenemos que interpretar las relaciones de don Gaspar con lo italiano; de hecho, desde la etapa madrileña, se rodeó de artistas italianos residentes en Madrid e hizo lo posible para atraer a otros a la corte, como es el caso de los fresquistas boloñeses Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna, a los que Velázquez ya había intentado traer, sin éxito, a Madrid <sup>5</sup>. Además, el marqués se apropió de ese lenguaje italiano que trasladó después a los espacios de su propia corte que estaba construyendo, como la residencia del Jardín de san Joaquín o la llamada Casa Pintada en el camino de El Pardo. En la primera empezamos a notar la presencia de un modelo de coleccionismo que, si bien, aún dependía mucho de los modelos reales, ya apuntaba o dejaba entrever la influencia de lo italiano en la disposición de las pinturas o en la decoración al fresco <sup>6</sup>.

Hasta los años sesenta, don Gaspar, que desde 1646 ya se intitulaba marqués de Heliche <sup>7</sup>, había compartido residencia con su padre en el palacio de Uceda,

<sup>5</sup> Recientemente se han publicados varios estudios sobre la llegada de los fresquistas boloñeses a nuestro país; véase D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada 2005 y *Seicento boloñés y siglo de Oro español*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2006; A. ATERIDO y F. PEREDA: “Publicando todo magestad, ingenio y grandeza: Velázquez y el programa decorativo del Salón de los Espejos”, en *Actas del Symposium Internacional Velázquez. Sevilla 1999*, Sevilla 2004, pp. 155-166, y “Colonna y Mitelli en la corte de Felipe IV: la decoración del Salón de los Espejos”, en F. FARNETI y D. LENZI (eds.): *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella Pittura in età Barocca. Atti del Convegno di Rimini, 27-30 novembre 2002*, Florencia 2004, pp. 37-47; A. ATERIDO: “Mitelli, Colonna, Velázquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV”, en A. SERRA y J. L. COLOMER (dirs.): *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2006, pp. 241-264.

<sup>6</sup> Me he ocupado de la etapa madrileña de Heliche en la corte en L. FRUTOS: “Una constelación cortesana en torno al Rey Planeta: el marqués de Heliche y la corte de Felipe IV”, en *Jornadas de Iconografía y coleccionismo. Tras el centenario de Felipe IV*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2006, pp. 207-269.

<sup>7</sup> Con motivo del enlace de doña María, hija del conde-duque de Olivares, con don Ramiro Núñez de Guzmán, Felipe IV le concedió el marquesado de Heliche para que lo ostentara siempre el primogénito de Olivares. Con la muerte prematura de doña María, el marquesado regresó a la familia de los Guzmán. El conde-duque se vio obligado a reconocer a su hijo natural, don Enrique Felipe de Guzmán, marqués de Mairena, pero, de nuevo, su muerte en 1646 hizo que el título pasara al sobrino de Olivares, don Luis de Haro que, a su vez, lo cedió a su primogénito, don Gaspar que, desde entonces, se reconoce como marqués de Heliche, o Liche.



FIG. 2  
Velázquez: *Venus del espejo* (National Gallery. Londres)

un edificio tradicionalmente asociado al valimiento<sup>8</sup>. En 1651, coincidiendo con su matrimonio con la hija del duque de Medinaceli, Antonia María de la Cerda —gracias a la cual Haro consiguió el apoyo de esta importante familia en la corte— se redactó el primer inventario de su colección<sup>9</sup>. El inventario recogía más de trescientas pinturas; no voy a detenerme ahora en examinarlo, baste señalar que entonces contaba con obras de la talla de la *Venus del espejo* de Velázquez (Fig. 2). Además, creo que, en parte, esta colección se puede interpretar como

<sup>8</sup> V. TOVAR MARTÍN: “El palacio del duque de Uceda en Madrid, edificio capital del siglo XVII”, *Reales Sitios* XVII/64 (1980), pp. 37-43; J. M. PUYOL: “El Palacio de Uceda, sede de los Reales Consejos de la Monarquía”, *Revista de la Sociedad Económica Matritense* 46 (enero 2002), pp. 189-211.

<sup>9</sup> Dio noticias de este inventario J. M. PITA ANDRADE: “Los cuadros de Velázquez y Mazo...”, *op. cit.*, pp. 223-236.

parte de la promoción del primogénito del Valido en la corte y en esta misma línea se puede explicar la presencia del marqués en la alcaldía del Buen Retiro desde 1654, lo que le hacía responsable de “la conservación de dicha casa, jardines y huertas y demás cosas que para mayor recreación se fueren acrecentando en aquel sitio”<sup>10</sup>. Sus actuaciones se centraron, sobre todo, en adecuar y ampliar los espacios destinados a albergar las representaciones teatrales y musicales en honor de los reyes, más aún teniendo en cuenta que la nueva soberana, Mariana de Austria, era muy aficionada al teatro<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> BP, leg. 2, núm. 3, decreto de 22 de julio de 1632. Citado por R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA: “El Palacio antiguo del Buen Retiro, según el plano de 1656”, *Museo Español de Antigüedades* 11 (1880), pp. 175-219; véase p. 180, y J. BROWN y J. H. ELLIOT: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Revista de Occidente-Alianza Editorial, Madrid 1988, p. 61, n. 16. Sobre el Buen Retiro, véase principalmente R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA: “El Palacio antiguo...”, *op. cit.*, pp. 175-219; J. BORDIÚ: *Apuntes para la historia del Buen Retiro*, Madrid s.f.; J. DOMÍNGUEZ BORDONA: “Noticias para la historia del Buen Retiro”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 10 (1933), pp. 83-90; J. M. AZCÁRATE: “Anales de la construcción del Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* I (1966), pp. 99-135; B. CUARTERO Y HUERTA: “Noticias de doscientos trece documentos inéditos sobre el Buen Retiro de Madrid y otros sitios reales (años 1621-1661)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 3 (1968), pp. 51-79; M. PITA ANDRADE: *Los Palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Madrid 1970; M. TOBAJAS LÓPEZ: “Archivo del Palacio Real de Madrid. Documentos del Buen Retiro. La Columna Colosal de Fernando VII”, *Reales Sitios* 51-54 (1977); A. ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.): *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Cat. Exp. Museo Nacional del Prado, Madrid 2005.

<sup>11</sup> Son numerosos los estudios sobre el teatro en Madrid en el Siglo de Oro, en especial en relación con Calderón de la Barca; destacan entre otros N. D. SHERGOLD: *A history of the Spanish Stage, from Medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon Press, Oxford 1967; J. E. VAREY y D. N. SHERGOLD: “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)”, *Bulletin Hispanique* 62 (1960), pp. 286-325; “Some Palace performances of seventeenth century plays”, *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963), pp. 210-244; *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 3, Tamesis Books limited, Londres 1971; *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 4, Tamesis Books limited, Londres 1973; *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 5, Tamesis Books limited, Londres 1975; *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 1, Tamesis Books limited, Londres 1982; *Comedias en Madrid, 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico*, Fuentes para la Historia del Teatro en España 9, Tamesis Books limited, Londres 1989;

Hasta entonces, las representaciones teatrales en el Real Sitio habían tenido como escenario el salón de palacio<sup>12</sup> y el Coliseo. Durante su alcaldía, Carpio amplió estos espacios transformando una parte de la ermita de san Pablo del Buen Retiro en teatro. La primera noticia documentada de la existencia de ese nuevo teatro la tenemos el 23 de enero de 1657, cuando Barrionuevo señalaba que “todas las tramoyas y aparatos se han traído al Retiro, para el nuevo coliseo que se ha hecho en la ermita de san Pablo, para tomarla a hacer este carnaval”<sup>13</sup>. Lo que más me interesa es ver cómo entonces don Gaspar transformó en parte uno de esos espacios, tradicionalmente asociado a la piedad y devoción de la monarquía<sup>14</sup>, en espacio teatral, al añadir un salón decorado en clave italiana por los fresquistas boloñeses Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna<sup>15</sup>.

De hecho, la ermita se encontraba en un emplazamiento idóneo para el diseño de una *loggia teatral* o *teatro delle Comedie*, puesto que se podría aprovechar

---

E. VAREY: “The Audience and the Play at Court Spectacles: the Role of the King”, *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984), pp. 399-406. Así como los numerosos estudios de J. M. Díez BORQUE: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona 1978; J. M. Díez BORQUE (ed): *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, Kassel, Reichenberg 1991; M. R. GREER: *The play of power: mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton University Press, Princeton 1991; L. K. STEIN: *Songs of the mortals, dialogues of the Gods. Music and theatre in seventeenth century Spain*, Oxford 1993; M. R. GREER y J. E. VAREY: *El teatro Palaciego en Madrid, 1586-1707: estudio y documentos*, Madrid 1997; *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Cat. Exp. Biblioteca Nacional-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2000; J. ALCALÁ ZAMORA (coord.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, 2 vols., Sdad. Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2001; véase también J. HUERTA CALVO: *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid 2003, con abundante bibliografía.

<sup>12</sup> En el Salón de Reinos (Salón Dorado o Salón de Comedias) y en la pieza inmediata llamada Saloncete de Comedias o simplemente Saloncete. Véase J. BORDIÚ: *Apuntes para la historia del Buen Retiro...*, *op. cit.*, s.f., p. 27.

<sup>13</sup> Madrid, 23 enero 1657. A. PAZ Y MELIÁ: *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, Madrid 1969, II, pp. 53-54.

<sup>14</sup> J. Brown y J. Elliott las relacionan con las pequeñas capillitas del monasterio de Montserrat que Felipe IV visitó en 1626 a su vuelta de Barcelona; ese mismo año, mandó construir trece similares en Aranjuez. Véase J. BROWN y J. H. ELLIOT: *Un Palacio para el rey...*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>15</sup> Sobre este aspecto, remito con bibliografía al estudio de D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 148-177.

la construcción original, a la que se añadió una gran *loggia* rectangular, “*coperto con finestroni con cristalli di Venezia*”<sup>16</sup>. En esta empresa estuvieron involucrados varios artistas italianos: Baccio del Bianco —el escenógrafo que don Luis de Haro había reclamado en 1651, para que las escenografías teatrales estuvieran a la altura de las de su antecesor, Cosme Lotti—; Dionisio Mantuano<sup>17</sup>, que sustituyó a Baccio a su muerte en 1657, y el ingeniero Antonio María Antoniozzi al que se nombró director del teatro de comedias<sup>18</sup>, además de los citados fresquistas, Mitelli y Colonna, que se encargaron de la decoración al fresco. De hecho, en principio se había encargado la decoración del techo del coliseo al pintor del rey, Francisco Rizi<sup>19</sup>, pero con la llegada de los italianos, su trabajo cayó en

<sup>16</sup> Antonio Ponz describía así el edificio:

“La casa o pieza cuya entrada adornan las columnas de alabastro, que se ha dicho, y hoy no tiene uso, estuvo destinada en otro tiempo para mirar desde allo las representaciones que se hacían en el Jardín sirviendo de escenas los árboles verdaderos” (A. PONZ: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1793, VI, pp. 107-108).

<sup>17</sup> Sobre Dionisio Mantuano véase A. PALOMINO: *El Museo Pictórico*, Madrid 1724; cito por la edición a cargo de N. Ayala Mallory, Alianza, Madrid 1986, p. 273; A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las bellas Artes en España*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid 1800, III, p. 63; S. SALORT: *Velázquez en Italia*, Madrid 2002, pp. 150-157; D. GARCÍA CUETO y J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Dionisio Mantuano. Ventura y desventuras de un pintor boloñés en las cortes de Felipe IV y Carlos II”, en *I Coloquio Internacional Los Extranjeros y la España Moderna*, II, Málaga 2003, pp. 227-239; “Dionisio Mantovani: un artista bolognese al servizio della corte di Madrid”, en *Strenna storica bolognese* 54 (2004), pp. 163-183; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 248-265; J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ y D. GARCÍA CUETO: “Dionisio Mantuano, un artista en las cortes de Felipe IV y Carlos II. Más allá de ‘el mas unico que se conoce en estos reynos en el arte de pintar al fresco’”, en A. SERRA y J. L. COLOMER (dirs.): *España y Bolonia...*, *op. cit.*, pp. 265-278.

<sup>18</sup> Salvador Salort publicó una carta en la que se habla de la muerte de Antonio Romano que no identifica con Antoniozzi (S. SALORT: *Velázquez en Italia...*, *op. cit.*, p. 151 y doc. b68, p. 487). Se desconocen los motivos exactos y la fecha en la que Antoniozzi llegó a Madrid; pudo haber llegado con Baccio del Bianco en 1650 o ser reclamado a su muerte en 1657. Véase D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 251, n. 687; J. R. SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ: “Antonio María Antoniozzi, Ingeniero de las Comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de maravillosas apariencias”, *AEA* 319 (2007), pp. 261-273.

<sup>19</sup> En junio de 1657 se registraban pagos por “oro y colores ermita y galera”; en enero y febrero de 1658 por la “pintura del Coliseo y salones” y en diciembre de 1661, por “ermita

descrédito<sup>20</sup>, y el rey ordenó que se eliminaran sus pinturas y que fueran sustituidas por las de estos insignes maestros<sup>21</sup>.

Conocemos la actividad de los artistas boloñeses en España gracias a las noticias de Palomino, pero también a las que recogieron en Italia Carlo Cesare Malvasia<sup>22</sup>, Luigi Crespi<sup>23</sup>, Antonio Bolognini-Amorini<sup>24</sup> y, sobre todo, Giovanni Mitelli, hijo de Agostino, que pretendía escribir una biografía sobre su padre<sup>25</sup>. No voy a detenerme en la labor que realizaron los fresquistas boloñeses en nuestro país y en el eco que tuvo su actividad artística en la corte que ya ha sido objeto de un detallado estudio<sup>26</sup>. Lo que me interesa especialmente ahora es intentar reconocer el papel que Carpio desempeñó en la introducción y desarrollo de esos modelos italianos en la corte.

---

de san Pablo y dorado de la galera”. J. M. AZCÁRATE: “Anales de la construcción del Buen Retiro...”, *op. cit.*, p. 134.

<sup>20</sup> BABo, Ms B3375, Giovanni Agostino MITELLI: *Vita et opere di Agostino Mitelli. Compendio della vita et annotazioni sopra le opere e costumi di Ag.o Mitelli, pittore, architetto et intagliatore* —de aquí en adelante, *Mitelli*— 66 fols. Publicado parcialmente por E. FEINBLATT: “A ‘boceto’ by Colonna-Mitelli in the Prado”, *The Burlington Magazine* 748/107 (Julio 1965), pp. 349-357; véase p. 350, n. 12.

<sup>21</sup> BABo, *Mitelli*, fol. 67r. Sobre la decoración de las piezas del Alcázar, véase fols. 15r, 79r, 93r y 99r.

<sup>22</sup> C. C. MALVASIA: *Felsina Pittrice. Vite de'pittori Bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori*, II, Arnaldo Forni, ristampa fotomeccanica, Bologna, ed. 1974.

<sup>23</sup> L. CRESPI: *Felsina Pittrice. Vite de'pittori Bolognesi, tomo terzo. Alla Maestà di Carlo III Rè di Sardegna*, Marco Pagliarini, Roma 1769; pp. 31-49 y 51-57.

<sup>24</sup> A. BOLOGNINI-AMORINI: *Vite de pittori e artfici bolognesi*, Bologna 1841, pp. 291-344.

<sup>25</sup> El manuscrito fue dado a conocer por A. ARFELLI: “Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli”, *Arte Antica e Moderna* (1958), pp. 295-301 y fue estudiado y parcialmente publicado por E. FEINBLATT: “A ‘boceto’ by Colonna-Mitelli...”, *op. cit.*, pp. 349-357, y posteriormente, citado y usado por varios historiadores: C. LADEMANN: *Agostino Mitelli 1609-1660: die bolognesische Quadraturalerei in der Sicht zeitgeniössischer Autoren*, P. Lang, Frankfurt 1997; S. SALORT: *Velázquez en Italia...*, *op. cit.*, pp. 149-182; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 19-28. La obra constituye la primera fuente fiable para la vida del artista, en la que se inspiraron las posteriores biografías de mano de Malvasia, Passeri, Bellori o Crespi.

<sup>26</sup> Véase nota 5.



De hecho, según nos cuenta Palomino, cuando llegaron a la corte, los artistas fueron atendidos por Velázquez, y su primer encargo fue la decoración de la fachada del Alcázar que daba al jardín de la reina, las tres habitaciones del cuarto de verano y, después, el llamado salón grande o de los Espejos, junto con Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi <sup>27</sup>, “*per spresso comandamento fatto dal rè a bocca di propria persona et industria del Marchese di Lice e del Velasco*” <sup>28</sup>. El tema representado era el de la fábula de Pandora que Palomino nos describía con todo detalle <sup>29</sup>. Sin embargo, cuando terminaron, las pinturas con el tema principal, ejecutadas por Rizi, no gustaron a ninguno de los dos, y el marqués “*voltatosi perciò contro a questi pittori [Carreño y Rizi] che prima proteggeva, a mortificargli si posi co’rimproveri*” <sup>30</sup>. De manera que Carpio aparecía al lado del pintor del rey en la decoración de los sitios reales <sup>31</sup>.

De hecho, ya debía existir confianza con los artistas puesto que, según Giovanni Mitelli, sabemos que, una vez terminada la decoración del Alcázar, los pintores acudieron

*Al buen Retiro per sua Maestà fatti operare dal Signor Marchese de Lichie una logia con la volta, e muraglie dipinte sin in Terra, con la storia di*

<sup>27</sup> Véase al respecto D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, pp. 105-146.

<sup>28</sup> BABO, *Mitelli*, fol. 66v. C. LADEMANN: *Agostino Mitelli...*, *op. cit.*, p. 111, n. 384; D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 120, n. 341.

<sup>29</sup> A. PALOMINO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, ed. 1986, pp. 184-185.

<sup>30</sup> C. C. MALVASIA: *Felsina Pittrice...*, *op. cit.*, ed. 1974, p. 357.

<sup>31</sup> A pesar de que el marqués de Heliche, como alcalde del Buen Retiro, no tenía jurisdicción sobre el Alcázar, los testimonios que tenemos de su intervención en la decoración de los Sitios Reales, incluido éste, le otorgan un papel importante al lado de Velázquez en la toma de estas decisiones. Aunque se ha considerado que los biógrafos italianos –tanto Cesare Malvasia, como Giovanni Mitelli– confundían al marqués de Heliche –entonces don Gaspar de Haro– con su padre, don Luis, estas mismas fuentes aclaran que Heliche era el hijo del valido del rey. Véase BABO, *Mitelli*, fol. 16. Efectivamente, Felipe IV había concedido el título del marquesado de Heliche al conde-duque de Olivares, con motivo de la boda de su hija, para que lo ostentara su primogénito; de hecho, cuando don Gaspar fue nombrado caballero de la Orden de Alcántara el 21 de noviembre de 1646, ya se reconocía con este título (ADA, C<sup>a</sup> 81-34). De la misma opinión es David García Cueto al que agradezco las conversaciones mantenidas al respecto. Véase D. GARCÍA CUETO: *Seicento boloñés...*, *op. cit.*, p. 220.

*mezzo l'aurora con Cefalo, e negli ornati satiri Putini festoni e termini e bassi relieve*<sup>32</sup>.

En realidad, el programa decorativo del interior de la *loggia* o salón era sólo una parte del que se había proyectado para convertir el recinto en un teatro dinástico de la monarquía con un aire claramente italianizante. Según Cosme de Médici, que lo visitó en 1668, el interior estaba decorado con azulejos en los muros, solado de ladrillo y pinturas al fresco hasta la bóveda, “*come alcuna di quelle, che si considerarono nella gran fabbrica del Ritiro*”. Le llamó la atención “*la facciata che guarda il giardino nobilitata con alcune pitture a fresco, con varie iscrizioni e versi latini applicati all'azioni e fatti espressi in esse*”<sup>33</sup>, ejecutada por Colonna con la ayuda de Mantuano tras la muerte de Mitelli<sup>34</sup>. La fachada se articulaba con “*sei colonne d'agata orientale, di diametro quasi un piede e 7 d'altezza*” —que se pueden apreciar en el grabado de Meunier (Fig. 3)— junto a diversas esculturas, entre ellas “*quattro estatuas del natural de mármol de Génova antiguas*”<sup>35</sup>, y delante de ella, justo “*nell'uscire per la porta del mezzo di questa facciata si trovò la*

<sup>32</sup> BABo, *Mitelli*, fol. 99v. Publicado también por E. FEINBLATT: “A ‘boceto’ by Colonna-Mitelli...”, *op. cit.*, p. 349. Giuseppe Mitelli describía toda la decoración del espacio “da capo a piedi” (*Ibidem*, fol. 94r).

<sup>33</sup> José Luis Sancho identificó y publicó un dibujo de la Biblioteca Nacional como copia de la fachada de la ermita de san Pablo de mano de Colonna. J. L. SANCHE: “El boceto de Colonna-Mitelli para el techo de la ermita de san Pablo”, *Boletín del Museo del Prado* 22/VIII (1987), pp. 32-38; “La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias”, en *Los Leoni. Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Catálogo de la Exposición, Madrid 1994, pp. 63-76. Giuseppina Raggi lo ha publicado como copia anónima del siglo XVIII de la decoración de la fachada. G. RAGGI: “Note sul viaggio in Spagna di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli”, *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, 14 (2002), pp. 151-166; p. 156. BNE, Barcia 8500. También D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses...*, *op. cit.*, p. 172, fig. 35.

<sup>34</sup> BABo, *Mitelli*, p. 359: “*voleva il Marchese, che scrivendo a Bologna, un altro luogo di quello venir si facesse, ma ricusò di farlo il Colonna, replicando, che credere di ritrovare un simile, era una vana, e per valersi d'un uomo sufficiente, v'era il Cavalier Donino, che poteva stare al pari d'ogn'altro Bolognese*”.

<sup>35</sup> “*Quattro estatuas del natural de mármol de Génova antiguas y maltratadas que están en la fachada de la sala de san Pablo tassadas a tres mill Reales cada una hacen ciento y ochenta mil reales*” (G. FERNÁNDEZ BAYTON: *Testamentaria Carlos II*, Patronato Nacional de Museos, Madrid 1981, II, p. 267, citadas también en J. ÁLVAREZ DE COLMENAR: *Les Délices de l'Espagne et du Portugal*, Leyden 1707, p. 240).



FIG. 3

Louis Meunier: *Ermita de san Pablo. Buen Retiro*

*statua di bronzo dell'Imperator Carlo V locata sopra un elevato piedestallo di marmo*<sup>36</sup>, el emblemático conjunto de Leoni que se había traído en 1634 de Aranjuez para decorar el Real Sitio, junto con otras esculturas. El entorno se decoró

<sup>36</sup> F. CORSINI: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. A. Sánchez Rivero y A. Marutti de Sánchez Rivero, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, Madrid 1933, p. 105. En la testamentaria de Carlos II se le describe en el citado jardín:

“nº 386. un pedestal de piedra y sobre el una estatua al natural de el Señor Emperador Carlos quinto con una figura desnuda echada que representta la Erejia con Cadena y despojos en la peana y esta en el Jardín de san Pablo tasada en seis mill doblones de a dos escudos hazen tresçientos y sesenta mill reales de Vellón” (G. FERNÁNDEZ BAYTON: *Testamentaria Carlos II...*, *op. cit.*, II, p. 266).

también con algunas fuentes, como la de Narciso, en la que también participó Mantuano <sup>37</sup>.

Lo que me interesa de todo este episodio es reconocer cómo don Gaspar tenía ya contactos en Italia y un conocimiento de los modos de hacer a la italiana que, en estos momentos, quería importar no sólo a la corte, sino a “su propia corte”. Así, tenemos documentada la intervención de los fresquistas boloñeses en la decoración de alguna de sus residencias, como la del Jardín de san Joaquín, en la que, según nos cuenta Palomino, “pintaron muchas cosas, y es de admirar, de mano de Colona el Atlante agobiado, y sobre las espaldas una esfera, con todos los círculos y signos celestes”, junto con el adorno de una fuente <sup>38</sup>. También decoraron la llamada Casa Pintada, en el camino del Pardo <sup>39</sup>, propiedad del marqués. La inició Agostino Mitelli y, a su muerte, fue terminada por Michelangelo Colonna <sup>40</sup> y otros “muchos pintores, así españoles como extranjeros: estuvo esta obra a cargo de don Juan Carreño, y de don Francesco Rizi”; allí crearon una auténtica galería fingida de obras maestras de Rafael, Tiziano, Veronés, Van Dyck, Rubens y Velázquez. Del mismo modo, la decoración pictórica se extendió a la fachada, como en la ermita de san Pablo o en la llamada

<sup>37</sup> D. LAFFI: *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galitia e Finisterre*, ed. a cura di Anna Sulai Capponi, 1666; cito por la edición Università degli Studi di Perugia, Perugia, ed. 1989, p. 309.

<sup>38</sup> A. PALOMINO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, ed. 1986, p. 186.

<sup>39</sup> La Casa Pintada formaba parte de la Casa y Huerta de Sora que Carpio compró en 1660 a don Francisco Luces de Moxancas, médico de familia del rey. J. EZQUERRA DEL BAYO: *El Palacete de la Moncloa*, Madrid 1929. Véase M. T. FERNÁNDEZ TALAYA: *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa. Evolución histórica de un lugar madrileño*, Caja Madrid Fundación, Madrid 1999.

<sup>40</sup> Precisamente, la mujer del embajador inglés en España, lady Ann Fanshawe, visitó en esta residencia a la Marquesa de Eliche el 26 de abril de 1665:

“Monday 26<sup>th</sup> of April, we went to see a garden-house of the marquis de Liche, wich had been the Marquis of Fuente's. The house is finely adorned with curious pictures painted on the wall, with a very fine and large garden thereunto belonging, in wich on many days following we dined”.

Un mes antes, la Marquesa, “who had not made a visit before in seven years”, había visitado a lady Ann. Véase *Memoirs of Lady Fanshawe wifw of the Right Ho. Sir Richard Fanshawe, Bart., Ambassador form Charles the Second to the Court of Madrid in 1665 written by herself*, Londres 1829, pp. 254 y 250.

Casa Puerta del marqués de los Balbases en la que había trabajado Mantuano<sup>41</sup>. Es muy posible que también participara en la decoración Francisco Pérez Sierra que vino a Madrid, donde desarrolló la “pintura al fresco y al temple, y ayudó en algunas obras a Carreño y Rizi, especialmente en la Huerta de Sora, camino del Pardo que fue del Excelentísimo Señor marqués de Heliche”<sup>42</sup>.

Las relaciones que Carpio mantuvo con estos artistas al servicio del rey –bien procedentes de Italia, bien formados allí–, los contactos diplomáticos y con otros agentes en las cortes italianas, le permitieron desarrollar e importar un tipo de coleccionismo en clave italiana. En este sentido, me centraré en la residencia del Jardín de san Joaquín que, según las noticias conservadas, era el espacio que, a modo de residencia de *villeggiatura*, se convirtió en el espacio en el que Carpio no sólo presentaba sus colecciones, sino en el que él mismo se presentaba ante el resto de la sociedad, además, como legítimo heredero del valimiento. Existían otros ejemplos de este tipo de casas de recreo en Madrid, como la Huerta de Recoletos del Almirante de Castilla –don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, su propio suegro– con la que el marqués competirá en representatividad.

Conocemos la colección gracias a los inventarios redactados en 1669, a la muerte de su primera esposa<sup>43</sup>, y 1677, coincidiendo con la entrada de don

<sup>41</sup> A. PALOMINO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, ed. 1986, p. 187:

“Se suspendió esta obra con tan funesto, como impensado incidente; y en tanto pintó Colonna los techos de la Casa de la Huerta, que labró el señor Marqués de Heliche en el camino del Pardo (la cual hoy posee el marqués de Narros) y donde también pintaron muchos pintores, así españoles como extranjeros: estuvo esta obra a cargo de don Juan Carreño, y de don Francesco Rizi. Copiáronse en las paredes los mejores cuadros, que se pudieron haber, con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Ticiano, de Veronés, de Van Dyck, de Rubens, de Velázquez, y de otros muchos, con marcos de oro, también pintados, y colgaduras de telas fingidas famosísimamente; y en las paredes de la casa, por la parte exterior, se pintó al fresco, y se delinearon algunos relojes, con notables curiosidades, que había de mostrar en tales días el sol; lo cual la injuria del tiempo tiene ya arruinado”.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>43</sup> Citado por J. STUART FITZ JAMES Y FALCÓ: *Discursos leídos ante la real Academia de Bella Artes de San Fernando*, Madrid 1924, p. 22. Entonces, el inventario todavía estaba en el archivo de la casa. También se refirió a él J. SÁNCHEZ CANTÓN: “La Venus del Espejo”, *AEA* 33 (1960), p. 142. Sin embargo, no lo he podido localizar durante mis investigaciones en el archivo de Alba; de hecho, Harris lo consideraba perdido. Véase D. BULL y E. HARRIS:

Gaspar en Roma <sup>44</sup>. La colección tenía ya poco que ver con la de 1651; por un lado, había sido depurada, puesto que muchas de las pinturas de la colección primera se pusieron a la venta con la intención de satisfacer las deudas que su padre había dejado. De hecho, a la muerte de don Luis en noviembre de 1661, una parte de la colección quedó vinculada a la casa, mientras que el resto pasó a manos de don Gaspar, a condición de que vendiera la parte que fuera necesaria para satisfacer sus deudas. Entonces se sacaron a la venta todas las copias y las obras que se consideraban de menor calidad. A esta almoneda es a la que posiblemente se refiere el embajador imperial Ferdinand Bonaventura Harrach cuando visitó Madrid en 1674, y de la que opinaba que la mayoría de las pinturas que había visto eran copias <sup>45</sup>.

Además, como ya he señalado, en la colección inventariada en 1677 podemos advertir la influencia italiana en la disposición de los cuadros que, en cierto modo, seguían el modelo que recogían ciertos tratados italianos, como el de Giulio Mancini, *Considerazione sulla pittura* <sup>46</sup>, pero que no aparecía en la tratadística española. Evidentemente, en España, los modelos más cercanos a éstos se

---

“The companion of Velázquez’s Rokeby Venus and a source for Goya’s Naked Maja”, *The Burlington Magazine* (septiembre 1986), pp. 643-654; véase n. 25. He podido cubrir este vacío gracias a la localización de una copia incompleta en cuatro cuadernos del inventario en el Archivo Ducal de Medinaceli: ADM, Sección Medinaceli, leg. 104-1, s.f., “Copia simple que no tiene principio del inventario de los bienes de la Ex.ma señora marquesa del Carpio en quatro cuadernos”. Agradezco a Juan Larios su ayuda durante la consulta de estos fondos.

<sup>44</sup> Para reconstruir la imagen de la corte que don Gaspar desarrolló en el Jardín de san Joaquín en 1677 me he servido tanto del citado inventario de 1669, como del redactado en 1677, justo el año de su entrada en Roma. Se conserva en el Archivo del duque de Alba: ADA, C<sup>a</sup> 221-12, Memoria de las Pinturas y otras diferentes alaxas que se hallaron en el Jardin de san Joaquin el dia 15 de junio de 1677; las quales se hizo cargo de ellas D. Geronimo Xavierre (de aquí en adelante, Mad77). Agradezco a José Manuel Calderón toda la ayuda prestada durante la consulta de los fondos del archivo.

<sup>45</sup> F. B. GRAF HARRACH: *Tagebuch üben den Aussenhalt in Spanien in den Jahren 1673-1674*, Viena 1913, p 96:

“Nachmittag bin ich incognito zu dem venedischen Botschafter, von ihm in des M. de Liche Almoneda, alwo aber fast nicht als Bilder zu verkaufen waren, und die meisten nur Copeien, doch von gueten Originalen”.

<sup>46</sup> G. MANCINI: *Considerazioni sulla pittura* (edición a cura di A. Marucchi-L. Salerno), 2 vols., Roma 1956-1957.

encontraban en las colecciones reales o en las de aquellos nobles que habían ocupado oficios en Italia.

Una muestra de la influencia de los modelos italianos de coleccionismo se encuentra por ejemplo en la presencia de bustos y esculturas de la Antigüedad, aunque fueran copias en yeso; precisamente, desde su llegada a la embajada, Carpio intentará solucionar esta ausencia sustituyéndolos con originales, participando, por ejemplo, en la compra de esculturas y antigüedades de la almohada del cardenal Massimi. También la encontramos en la presencia de “*quadri riportati*” –cuadros encastrados en el techo que encontrábamos en el Alcázar de Madrid tras el viaje de Velázquez a Italia–. Así, en el techo de la galería nueva encontramos cinco obras que tenían como denominador común la pintura de desnudo femenino. Se trataba de la *Venus del espejo*, de Velázquez, una *Dánae* o *Venus* atribuida a Tintoretto y dos obras de Andrea Vaccaro: *Susana y los viejos* y *Lot y sus hijas*; la composición se centraba con un lienzo de *Apolo y las musas* atribuida a Guido Reni<sup>47</sup>. Hay que señalar que cuando se redactó inventario de estas pinturas en 1669, todavía se indicaban las medidas, lo que nos puede dar a entender que en ese momento no estaban colocadas en el techo donde ya se inventariaban en 1677, entonces sin hacer referencia a ellas. En ese paréntesis de tiempo podemos pensar que el marqués, asesorado por uno de esos artistas italianos o de formación italiana, había diseñado el programa expositivo del Jardín. De hecho, el paseo por las estancias de san Joaquín a través del inventario nos permite adivinar en cierto modo una lectura casi museográfica o incluso historicista de la pintura a través de la colección, una característica que se acentuará todavía más en el periodo italiano. Así, a diferencia de los testimonios que tenemos de algunos coleccionistas en España –aunque más bien tendríamos que hablar de “acumuladores de pinturas” que sólo las utilizaban como signo de estatus y de alcurnia– don Gaspar sí era un “buen coleccionista”, en el sentido de que su colección estaba unida a un deseo y a una selección. Esto no quiere decir que, como hombre de su tiempo y, especialmente como hombre político, la obra de arte se convirtiera en más de una ocasión en arma e instrumento de diálogo y que la colección estuviera llena de significados o de connotaciones políticas; de hecho, en la colección de Carpio pesaban todavía mucho dos modelos: el real y el paterno, algo propio de quien aspiraba a convertirse en un *alter ego* del monarca. Sin embargo, esta lectura no sería la única, puesto que en muchos casos, las pinturas

<sup>47</sup> L. FRUTOS: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta...”, *op. cit.*, p. 228.



FIG. 4  
Daniel Seghers: *Cestón con flores* (Patrimonio Nacional)

se colocaban siguiendo un criterio estético o artístico, sin atender a un programa de exaltación dinástica o política a la que la historiografía más reciente se siente tentado a manejar<sup>48</sup>. Como veremos, esta lectura se apreciará de manera más patente durante la embajada romana.

Pondré un ejemplo más, entre tantos, que nos habla de la modernidad de la colección de Carpio y que nos hace pensar en un temprano contacto con Italia. Es el caso de la presencia de cuadros de flores de mano de Mario de Nuzzi o de Daniel Seghers en la colección inventariada en 1677. Por entonces, se podía encontrar este tipo de pintura en las colecciones reales, pero no era tan frecuente en el medio cortesano, lo que nos hace suponer que Carpio contaba con un importante contacto con el medio artístico romano, incluso anterior a su

<sup>48</sup> Recientemente J. L. PALOS y D. CARRÍO-INVERNIZZI: *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2008.



marcha a Italia <sup>49</sup>. De hecho, la alcoba de la residencia de san Joaquín estaba decorada con seis cestones de flores con cintas azules del *Teatino* –Seghers– <sup>50</sup> (Fig. 4).

A diferencia de lo que tradicionalmente se viene pensando, la muerte de don Luis no supuso la caída de don Gaspar, sino al contrario, le abrió las puertas para el valimiento, algo que veía muy próximo y para lo que venía fabricando su imagen. Y es que, como veremos, Carpio era consciente del papel que desempeñaba la imagen que cada uno proyectaba sobre el resto de la sociedad <sup>51</sup>; basta echar un vistazo a los múltiples tratados nobiliarios que hacían referencia a ello, como el *Príncipe Perfecto*, publicado en 1657 por Andrés Mendo, y libro de cabecera de don Luis <sup>52</sup>. En una sociedad en la que no sólo contaba ser, sino también parecer, las clases se sustentaban en el poder que tenían las imágenes. En este contexto se insertaba la protección a aquellos artistas que estaban también al servicio del rey, la adquisición de espacios y residencias en los que desplegar su corte, asociados a los itinerarios de los monarcas, o la importación de modelos italianos. Algo de lo que poco a poco se fue apropiando don Gaspar, sobre todo durante su etapa italiana. De hecho, el diplomático fue abriendo paso al virtuoso, al amante de las artes y entonces es preciso tener en cuenta otras claves de lectura dentro de las actuaciones de Carpio.

Sin embargo, las ambiciones de don Gaspar de suceder a su padre en el valimiento se vieron frustradas cuando intentó sabotear las aspiraciones del duque de Medina de las Torres, su sucesor en la alcaldía del Buen Retiro. El duque pretendía disfrutar de las glorias que le corresponderían a Carpio al usar las tramoyas que el marqués había preparado para representar la obra de Calderón de la Barca, *Faetón*. Fue entonces cuando se produjo el fatídico atentado del Buen Retiro que puso en peligro la vida de los monarcas y que costó al marqués la pena del exilio que conmutó al alistarse en el frente en la guerra contra Portugal.

<sup>49</sup> Mad77: 260, 261, 315, 316, 318, 319, 335 y 336.

<sup>50</sup> Véase L. FRUTOS y A. SÁNCHEZ: “Florilegio carpiano: el VII marqués del Carpio y el coleccionismo de pintura de flores en Madrid”, en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo del Prado-Fundación Focus Abengoa, Madrid 2008, pp. 513-525.

<sup>51</sup> Remito al reciente estudio de J. L. PALOS y D. CARRIÓ-INVERNIZZI: *La historia imaginada...*, op. cit.

<sup>52</sup> A. MENDO: *El Príncipe Perfecto y ministros aiustados*, 1ª ed., Salamanca 1657; 3ª ed., Lyon 1662.

Allí le hicieron prisionero, firmó como plenipotenciario la independencia del país vecino y regresó glorioso a la corte en 1668<sup>53</sup>.

Sin embargo, a su vuelta, la situación había cambiado: la muerte del monarca, la regencia de Mariana de Austria y el ascenso de su confesor, el jesuita Everardo Nithard, convertían a Carpio en un personaje *non grato* en la corte, más aun teniendo en cuenta sus conocidas aspiraciones al valimiento. Si tenemos también en cuenta su participación en el motín contra Nithard, podremos entender mejor la decisión de la reina de nombrarle embajador en Roma en 1671 con la intención de alejarle de Madrid; eso sí, se aseguraría de tenerle detenido el tiempo que fuera necesario para que el jesuita no tuviera que abandonar la Santa Sede donde ocupaba la embajada extraordinaria. El tiempo se dilató hasta 1677 y durante esos años, don Gaspar estuvo en Murcia donde se ocupó de apresar bandidos que después mandaba al frente de Orán, mientras esperaba los permisos firmados de la corte o un barco que pudiera salir del puerto —cerrado por entonces por la peste— rumbo a Italia<sup>54</sup>. Es tal vez en la correspondencia mantenida durante estos años con la corte cuando encontramos su lado más humano. Aun así, no dejó de usar el arte como medio de reconocimiento ante la sociedad murciana: fue protector de la orden de agustinas del convento de Corpus Christi y entró en contacto con uno de los artistas locales que, de nuevo, se había formado en Italia: Nicolás Villacís, al que encargó en 1675 una bandera y dos cuadros: uno de la *Concepción* y otro de una *Cruz*<sup>55</sup> con motivo de las fiestas de la Inmaculada. De nuevo, los círculos artísticos del marqués volvían a relacionarse directamente con lo italiano.

En cualquier caso, a pesar de que Carpio era consciente de que su estancia en Roma le pondría en contacto con los artistas más importantes del momento

<sup>53</sup> L. FRUTOS: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta...”, *op cit.*

<sup>54</sup> J. C. AGÜERA ROS: “Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, comitente artístico durante su viaje a Roma como embajador de la Santa Sede”, en *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte. Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia 1988, pp. 431-434.

<sup>55</sup> ADA, C<sup>a</sup> 231-8: “Villazis a estado embaraçado en una obra para la fiesta de la otava de la Concepción de que queda desenbaraçado para desde el lunes dar principio a las pinturas de la Cruz, el quadro de Nuestra Señora de la Conzepción y la bandera, de que no leuantara la mano por lo deseoso que se alla del açierto en serviçio de Vm a que se añade mi asistencia y la del racionero, sin apartarse un punto de la casa del dicho”, publicado por J. M. PITA ANDRADE: “Nicolás de Villacis al servicio del marqués del Carpio”, *AEA* (1960), p. 295.

y con un mercado de pinturas que contribuiría a aumentar sus colecciones, nunca dejó de considerar su nombramiento como un destierro para alejarle de las posiciones de poder en la corte. Tal vez estas circunstancias permiten acercarnos a una posible doble lectura de las relaciones entre la nobleza y los hombres de poder con el arte; medir hasta qué punto sus actuaciones artísticas, de ceremonial o mecenazgo, se pueden interpretar como parte de un programa de promoción política –no exento de contenidos relacionados con sus aspiraciones de poder– o si, por el contrario, su lectura se debe hacer desde el punto de vista más cercano al de los *connoisseurs* y hombres propios de la república de las letras de finales del seiscientos con los que tuvo contacto. Tal vez, ni una cosa ni la otra; la circulación de imágenes, de obras de arte, dibujos, libretos y artistas estaba dentro de los artefactos culturales empleados por los príncipes italianos para reconocerse dentro de la sociedad. En ocasiones, esas obras de arte o incluso artistas, se convertían en embajadores de lujo para expresar determinados contenidos políticos que el lenguaje diplomático aún no había codificado. Como veremos, en el caso de Carpio, el arte se convertiría en el medio con el que gestar una imagen casi mítica.

De manera que en 1677, cuando don Gaspar hizo su entrada en Roma, tras un penoso viaje por tierra, sin familia y apenas bienes –que quedaron embalsados en Cartagena– ya tenía conocimientos de ese imaginario artístico italiano. De hecho, gracias a los contactos establecidos, primero por su padre y luego por él mismo desde la corte, ya había mantenido relaciones con Italia. En cualquier caso, el contacto directo con los grandes maestros responsables de la imagen de muchas cortes romanas, el conocimiento de las colecciones y galerías de otros príncipes, y su experiencia en el círculo de la Santa Sede, iba a transformar claramente sus modelos de coleccionismo y sus relaciones con el arte.

#### *CARPIO EN LA CORTE DE LAS CORTES*

Evidentemente, los modelos que Carpio encontró en Roma –entonces gran corte de las cortes, en la que las naciones más importantes de Europa estaban representadas– eran muy diferentes de los que había conocido en Madrid.

En cualquier caso, incluso antes de su llegada, don Gaspar ya se había puesto en contacto con una de las familias romanas filo hispana, los Colonna. De hecho, nada más conocer su nombramiento para la embajada, Carpio escribió al



FIG. 5  
Filippo Schor (atr.): Diseño de carroza

condestable Colonna, Lorenzo Onofrio, para que le ayudara a preparar su entrada en la ciudad. Este temprano contacto le permitió poner en marcha el encargo de, al menos, una de las espléndidas carrozas con las que el embajador presentó la Acanea a su Santidad en 1677, y que se ha atribuido al taller de los Schor. Se conoce el dibujo de una de ellas –atribuido a Giovanni Paolo Schor, pero posiblemente ejecutado por su hijo, Filippo, puesto que Giovanni falleció en 1674– con una inscripción que decía “*fatta per il S[igno]r marchese di Lice Amb[asciato]re venturo di Spagna l'anno 1673*”<sup>56</sup> (Fig. 5). Esta fecha, que hasta ahora se había interpretado como errónea –ya que la embajada de Carpio comenzó de hecho en 1677– tiene explicación si tenemos en cuenta esta correspondencia, fechada en febrero de 1672 y el hecho de que los Schor estaban entonces al servicio de la familia Colonna.

Durante la embajada, el marqués mantuvo repetidas relaciones con el condestable, sobre todo, con motivo de la presentación de la Acanea. Y, de nuevo, la llamemos “visibilidad” y estatus de esta familia romana se medía en clave artística. No es este el momento de detenerme en esa velada pero a la vez abierta competencia artística que ya he tratado en otra ocasión<sup>57</sup>, sirva ahora señalar que las relaciones históricas entre esta familia y la Corona española sirvieron también de puente para la transmisión de ese imaginario italiano. Vale la pena

<sup>56</sup> El dibujo, atribuido a Giovanni Paolo Schor, se encontraba en Hazlitt, Gooden & Fox, Londres; véase M. FAGIOLO DELL'ARCO: *Corpus delle feste a Roma. 1: La festa barocca*, De Luca, Roma 1997, p. 165; Fernando Marías proponía la participación temprana del hijo de Giovanni Paolo, Filippo, en el diseño de la carroza, véase F. MARÍAS: “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en J. L. COLOMER (coord.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII. Actas encuentro Casa de Velázquez, Madrid mayo 2001*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid 2003, pp. 209-219; véase p. 210. Giulia Fusconi también defiende la autoría de Filippo, aunque duda de la veracidad de la fecha, que considera demasiado temprana en relación con la embajada de Carpio; además propone que se trate de un dibujo de memoria, no preparativo para el diseño de la carroza; G. FUSCONI: “Philipp Schor, gli Altieri e il marchese del Carpio”, en *Giornata di studio della Bibliotheca Hertziana. Ein Regisseur des barocken Welttheaters Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, 7 ottobre 2003 (sin publicar); “Philipp Schor, Studio per treno posteriore di carrozza”, en *Arte Venusta. Studies on drawing in Honour of Tézé Gerszi, Szépművészeti Múzeum*, Budapest 2007, pp. 190-192.

<sup>57</sup> L. FRUTOS: “Galerías de ficción. Mercado de arte y de prestigio entre dos príncipes: el VII marqués del Carpio y el condestable Colonna”, *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna* 5/14 (2006), pp. 1-24.

recordar la huella italiana que dejó en España el condestable cuando ocupó el virreinato de Aragón (1678-1681)<sup>58</sup>.

Además del referente “colonnese”, tenemos que aludir a otros muchos modelos, no sólo de colección, sino también de uso de las artes, con los que don Gaspar tuvo contacto, en su doble condición de diplomático y virtuoso o “*amatore degli arti*”. Y es que, como ya he adelantado, tal vez es ahora en Roma donde podemos proponer esta doble condición del marqués que ayuda a explicar muchas de sus decisiones artísticas e incluso políticas. En este sentido, las tensiones con el pontífice Inocencio XI Odescalchi, relacionadas con la jurisdicción del *quartiere* español y con su austera política cultural<sup>59</sup>, tuvieron como respuesta por parte del embajador una acentuación, si queremos, de los festejos y la imagen nacional en un espacio que Carpio consideraba jurisdicción española. Así, en todas las muestras públicas que organizó en honor de sus Majestades o de su sobrina, Lorenza de la Cerda—hija del entonces primer ministro, duque de Medinaceli, con las que esperaba regresar pronto a la corte— el marqués se apropiaba, como representante de la Corona, de un lenguaje y una escala hasta entonces reservada al monarca. De hecho, podemos decir, de acuerdo con los testimonios de sus contemporáneos, de los inventarios y de otros documentos, cómo la imagen que Carpio quería transmitir a sus coetáneos era una imagen olímpica y sin medida.

Por supuesto, dentro de las relaciones diplomáticas que Carpio mantuvo en el entorno de la Santa Sede, las actuaciones del embajador francés, el duque d’Etre, eran un referente ineludible<sup>60</sup>. Además, debemos tener en cuenta que

<sup>58</sup> Véase en esta misma obra, D. CARRÍO-IVERNIZZI: “El viaje a Zaragoza de Lorenzo Onofrio Colonna, virrey de Aragón (1679-1681), a través de su correspondencia”, pp. 683-701.

<sup>59</sup> Sobre el *quartiere spagnolo* véase A. ANSELMi: “I quartiere dell’Ambasciata di Spagna a Roma”, en D. CALABI, P. LANARO (coords.): *La città Italiana e i luoghi degli stranieri XIV-XVIII secolo*, Bari 1998, pp. 206-221; *Il palazzo dell’Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, ed. Di Luca, Roma 2001; “El marqués del Carpio y el barrio de la Embajada de España en Roma (1677-1683)”, en *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Actas Congreso Fundación Carlos de Amberes 17-19 diciembre 2003, Fernando Villaverde editores, Madrid 2004, pp. 559-589, y recientemente M. BARRIO GOZALO: “El barrio de la embajada de España en Roma en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Hispania. Revista Española de Historia* 67/227 (2007), pp. 993-1024.

<sup>60</sup> J. LEFÈVRE: “L’Ambassade d’Espagne auprès du Saint Siège au XVIIe siècle”, *Bulletin de l’Institut Historique de Roma* 17 (1936), pp. 5 y ss; “Les instructions du Marquis del Carpio ambassadeur espagnol acceiditè auprès du Saint-Siège 1675”, en *Bulletin de l’Institut Historique Belgue de Rome* 21 (1941); pp. 149-235.

algunas compartían el escenario de la Plaza de España. De hecho, la presencia de un convento de la orden de san Francisco de Paula, de nación francesa —que se consideraba suelo galo a pesar de estar dentro del barrio español— convertía la escalinata en escenario de muchas de las celebraciones de las dos coronas. Así, la fiesta de san Luis, onomástica de los soberanos de ambos países, era la ocasión ideal para que sus representantes mantuvieran este duelo artístico.

Hay que señalar también que Carpio conocía la colección de su homólogo francés; de hecho, según los avisos, en una ocasión, el marqués había acudido de incógnito al palacio y “*non potevasi staccare [...], mentre quasi estatico osservava le statue, e pitture del meddissimo*”<sup>61</sup>. Por lo que el referente galo era uno de sus modelos artísticos, algo bastante lógico si tenemos en cuenta las tensas relaciones diplomáticas que la Corona mantenía con el país vecino y que Carpio intentó limar.

Dentro de la esfera de la Santa Sede, debemos tener en cuenta también a Livio Odescalchi, coleccionista, amante de las artes y de la música que habría sido *nipote* de su Santidad de no ser por la negativa papal y que también fue un referente importante para el embajador español<sup>62</sup>.

Tampoco tenemos que olvidar a los cardenales de la facción española, como Saveli, Pío o Raggi. De hecho, sabemos que Saveli regaló cinco pinturas al embajador y el cardenal Pío otras tres. En este sentido, no tenemos que olvidar el valor que tenían estos dones o regalos en la Edad Moderna como medio para sellar determinadas relaciones y alcanzar determinados fines<sup>63</sup>; en este caso, al

<sup>61</sup> BAV, Barberini Latini, 6420, fol. 227. Roma, 1 julio 1679.

<sup>62</sup> Sobre el coleccionismo de Livio Odescalchi véase M. PIZZO: “‘Far galleria’: collezionismo e mercato artistico tra Venezia e Roma nelle lettere di Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi (1676)”, en *Bollettino del Museo Civico di Padova* 89 (2000 [2001]), pp. 43-84; “Livio Odescalchi e i Rezzonico: documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo”, en *Saggi e memorie di storia dell'arte* 26 (2002 [2003]), pp. 119-153; M. ROETHLISBERGER: “The drawing collection of Prince Livio Odescalchi (including inventory)”, en *Master Drawings* 23-24 (1985-1986), pp. 5-30; B. PALMA VENETUCCI y S. MESSINA: “Documenti inediti relativi alla vendita delle collezioni Albani e Cristina di Svezia-Odescalchi”, *Bollettino di Musei Comunali di Roma*, n.s., 17 (2003 [2004]), pp. 79-141; T. MONTANARI: “La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi”, *Storia dell'Arte* 90 (1997), pp. 250-300.

<sup>63</sup> La literatura sobre la antropología del regalo es muy amplia; remitimos al clásico de M. GAUSS: “Essai sur le Don. Forme et Raison de l'échange dans les Sociétés archaïques”, *L'Année sociologique* 1 (1923-1924), pp. 30-186; *Sociologie et anthropologie*, PUF, París 1966,

cardenal Salveili le habían entregado el protectorado de Sicilia y a los otros dos, les habían hecho merced de cinco mil ducados de pensión al año que se pagaban a través de la Real Hacienda de Nápoles.

A los contactos diplomáticos que mantuvo en la esfera de la Santa Sede se sumaban otros directamente relacionados con los círculos de artistas o eruditos a los que ya me he referido. Tal vez, la academia de la reina Cristina de Suecia (Fig. 6), entonces uno de los foros artísticos más importantes y activos de la Roma del momento, fue la que puso a Carpio en contacto con los artistas y las ideas clasicistas imperantes entonces<sup>64</sup>. Entre ellos se encontraba Giovanni Pietro

---

véase p. 200; actualizada en la versión inglesa *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*, Routledge, Londres 1990; ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, IV, 2, 1122A, ed. Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1970; M. FUMAROLI: "L'eroismo corneliano e l'ideale della magnanimità", en *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, il Mulino, Bolonia 1990, pp. 137-168; K. POLANYI: *The Great Transformation*, Nueva York 1944; P. BLAU: *Exchange and Power Social in life*, Nueva York 1964; M. SAHLINS: "On the Sociology of primitive exchange", en *The Relevance of Models for Social Anthropology*, ed. M. P. Banton, Londres 1965, pp. 139-236; F. G. BAILEY (ed.): *Gifts and poison: the politics of reputation*, Oxford 1971; R. W. FIRTH: "Symbolism in giving and getting", en *Symbols, Public and Private*, Ithaca, Nueva York 1973, pp. 368-402; N. ZEMON DAVIS: "Beyond the market: books as gifts in century France", *Royal Historical Society Transactions* 33 (1983), pp. 69-88; S. KETTERING: "Gift giving and patronage in Early Modern France", *French History* 2 (1988), pp. 131-151; A. M. HESPAÑA: *La gracia del derecho. Economía de la cultura en la Edad Moderna*, Madrid 1993; I. KRAUSMAN BEN-AMOS: "Gifts and favours: informal support in Early Modern England", *The journal of modern history* 72/2 (2000), pp. 295-338; N. ZEMON DAVIS: *The gift in sixteenth-century France*, Oxford Univ. Press, Oxford 2000.

<sup>64</sup> Sobre la reina Cristina de Suecia véase entre otros G. GUALDO PRIORATO: *Historia della sacra real Maestà di Christina Alessandra, regina di Svetia*, nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1656; J. ARCKENHOLTZ: *Mémoires concernant Christine Reine de Suède pour servir d'eclaircissement à l'histoire de son regne et principalement de sa vie privée...*, chez J. Schreuder & P. Mortier, I-IV, Amsterdam et Leipzig 1750-1760; R. MAGNUS VON PLATEN (ed.): *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Estocolmo 1966; P. BJURSTRÖM: *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Analecta Reginensia II, Estocolmo 1966; C. D'ONOFRIO: *Roma, val bene un'abiura. Storie romane tra Cristina di Svezia, Piazza del Popolo e l'Accademia Arcadia*, Palombi, Roma 1976; *L'Istoria degli intrighi galanti della regina Christina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, ed. Bignami Odier e G. Morelli, Roma 1979; S. AKERMAN: *Queen Christina of Sweden and her circle. The Transformation of a 17th century Philosophical libertine*, J. Brill, Londres 1991; M. L. RODÉN: *Politics and culture in the age of Christina*, Estocolmo 1997.



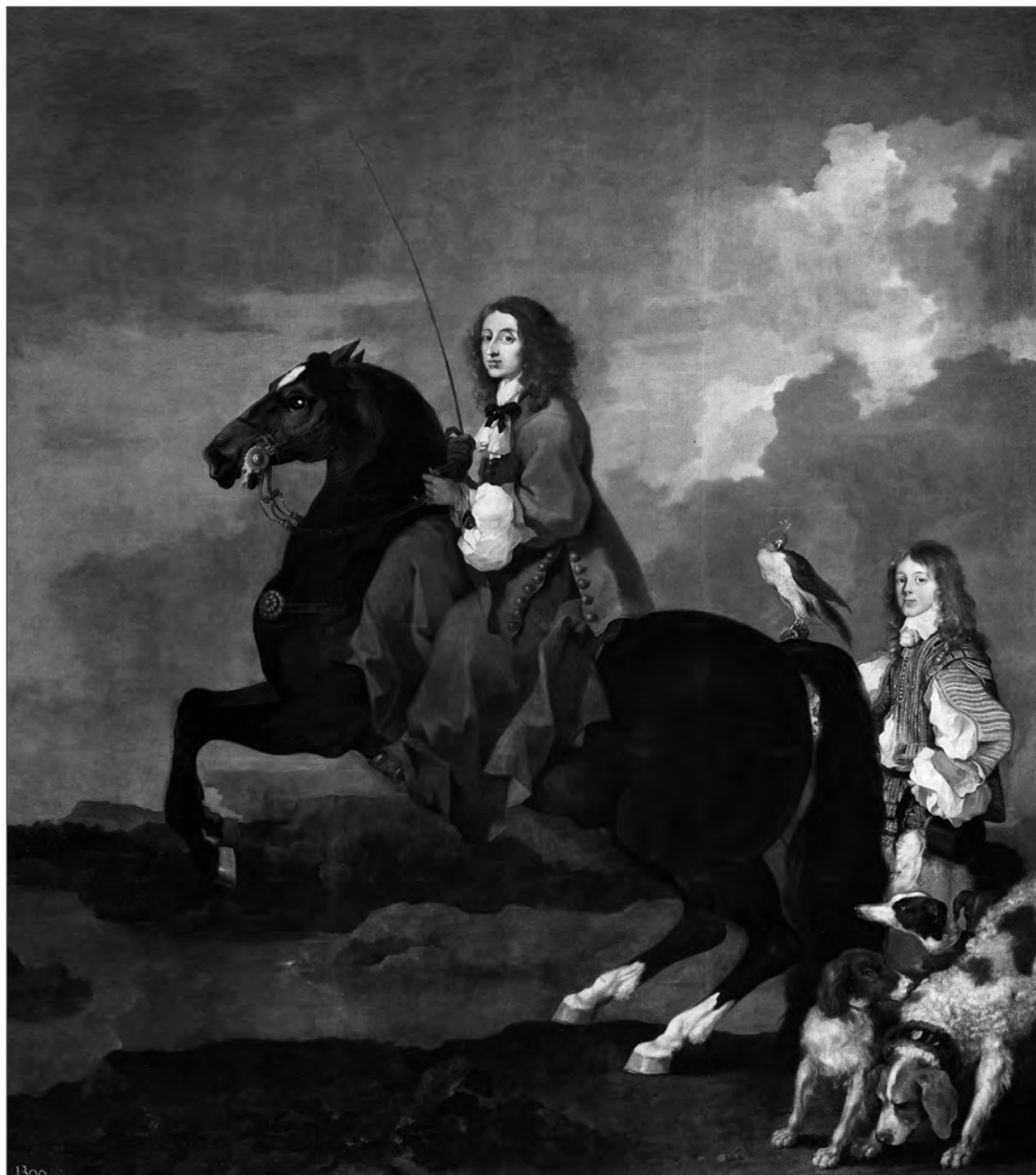


FIG. 6  
Sebastien Bourdon: *Retrato de la reina Cristina de Suecia*  
(Museo Nacional del Prado)

Bellori, bibliotecario de la reina y responsable de esa *renaissance* clasicista, cuyas doctrinas podemos entrever en la colección del marqués<sup>65</sup>; Giuseppe Ghezzi, pintor de la comunidad “marcheggiana”<sup>66</sup>—como el cardenal Dezzio Azzolino, secretario de la reina— o Niccolo Berrettoni<sup>67</sup>, discípulo de Carlo Maratta, que también estaba a su servicio.

También desempeñó un papel importantísimo en la configuración del programa artístico de la colección de Carpio, el oratoniano Sebastiano Resta<sup>68</sup> que, según las fuentes, era asiduo a las reuniones de la supuesta “academia platónica del marqués del Carpio”, si es que existió como tal<sup>69</sup>. Hay que recordar que Resta pretendía crear una historia de la pintura a través de su colección de dibujos; esa misma concepción historicista, a la que me referiré al examinar la colección madrileña, se desarrolló notablemente en la colección romana hasta el

<sup>65</sup> Véase E. BOREA y L. DE LACHENAL (coords.): *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, 2 vols., Cat. Exp. Palazzo delle Esposizioni, Roma 2000.

<sup>66</sup> G. DE MARCHI (coord.): *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, protagonisti del Barocco*, Cat. Exp. Palazzo Pascali, Comunanza 1999, Marsilio editore, Venecia 1999; F. PANSECCI: “A favore di Giuseppe Ghezzi”, *Studi Romani* (gennaio-giugno 2000), pp. 125-133.

<sup>67</sup> Véase L. BARROERO y B. CASALE: *Niccolò Berrettoni*, Società di Studi Storici per il Montefeltro-Università degli Studi Roma Tre (Atti convegno Macerata Feltria 23-24 maggio 1998), Roma 1998.

<sup>68</sup> Sobre el Padre Sebastiano Resta, véase principalmente S. POPHAM: “Sebastiano Resta and his collections”, *Old Master Drawings* (junio 1936), pp. 1-19; A. PAREDI: “Sebastiano Resta Collezionista”, en *I disegni del Codice Resta*, Milan 1976, pp. 1-12; M. DUNN: “Father Sebastiano Resta and the Final fase of the Decoration of S. Maria in Vallicella”, *The Art Bulletin* 64 (1982), pp. 601-622; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ y G. FUSCONI: “Una aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: Il piccolo preliminare al gran teatro pittorico”, *Prospettiva* 33-36 (1983-1984), pp. 237-256; G. WARWICK: *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for drawings in early modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, con bibliografía precedente.

<sup>69</sup> Sólo tenemos noticia de la citada “Academia” en una carta que Sebastiano Resta escribió a Francesco Maria Gabburri, recomendando los servicios del pintor Giuseppe Pinacci para valorar una colección que quería comprar el Gabburri:

“[...] *Non mi par poco che sia finita la provvisone dello studio e galleria di monsignor Marchetti in Pistoia, e che il signor Pinacci mio collega nella scuola Platonica del marchese del Carpio, vi dia l'ultima mano*” (publicada por G. G. BOTTARI, S. TICOZZI: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Nueva York 1979, II, pp. 104-105).



FIG. 7  
Teresa del Pó (grab.),  
Correggio (autor):  
*Madonna del Latte*

punto de que Carpio estaba interesado en comprar la copia de la obra de un maestro por otro artista para explicar así la influencia que había ejercido sobre él. Contamos con un significativo ejemplo en la *Madonna del Latte* de Correggio de la que don Gaspar tenía en su colección tres ejemplares; por un lado, el original del artista, cuya adquisición había sido “*Il più glorioso triumpho della Gran Galleria di Sua Eccellenza*” y que se cuidó de mandar grabar con su escudo a Teresa del Pó, para vincular la obra a su linaje (Fig. 7); y por otro, encontramos inventariadas dos copias, una de ellas atribuida a Annibale Carracci –que tenemos que interpretar dentro de ese discurso “belloriano” de recuperación clásica de la pintura y de deuda de los artistas con sus maestros– y otra copia anónima<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> L. FRUTOS: “Il Correggio del VII Marchese del Carpio: *Il più glorioso triumpho della Gran Galleria di Sua Eccellenza*”, *Bulletin du musée Hongrois des Beaux-Arts* 101 (2004), pp. 57-68.

Pero, además, el círculo de la reina Cristina le puso en contacto con los grandes artistas de la esfera romana, que habían contribuido a crear la imagen de las grandes cortes europeas. Es el caso de Carlo Maratta, maestro del clasicismo romano, presente en la colección de don Gaspar, que además participó en el concurso convocado por el propio marqués en el que solicitaba a los artistas que reflejaran su idea de la pintura <sup>71</sup>. De hecho, esta convocatoria es una clara muestra de la erudición e interés de Carpio por la dignificación del arte y de los artistas. En su obra, Carluccio dibujó *“l'accademia e la scuola di essa pittura con varie figure intente e varii studii: geometria, ottica, anatomia, disegno, colore”*. La obra era una auténtica proclama de los principios de la pintura de Maratta, y, por ende, de Bellori <sup>72</sup>. El *disegno* gozó de tanta importancia que sería grabado más tarde por Nicolás Dorigny –en Roma desde 1687– y, por lo tanto, en fechas posteriores a la muerte de Carpio, con una elocuente inscripción: *“A giovanni studiosi del disegno”* <sup>73</sup> (Fig. 8). La obra contaba con una composición en *pendant*, grabada también por Dorigny, con la inscripción *“Agli Amatori delle Buone Arti”* <sup>74</sup>.

También podemos relacionar en parte con el círculo de Cristina de Suecia los contactos con el octogenario Bernini; de hecho, cuando se redactó el inventario

<sup>71</sup> Véase O. KUTSCHERA-WOBORSKY: “Ein Kunsttheoretisches Thesenblastt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen”, *Mitteilungen der Gesellschaft für Verrielfältigende Kunst* 42/2-3 (1919), pp. 9-28; M. WINNER: “...una certa idea’. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung”, *Der Künstler über sich in Seinen Werk*, Munich 1992, pp. 511-570; S. Rudolph en E. BOREA y L. DE LACHENAL (coords.): *L'idea del Bello...*, *op. cit.*, II, p. 483.

<sup>72</sup> El dibujo se ha identificado con el que se encuentra en la actualidad en la colección del duque de Devonshire y el Chatsworth Settlement Trustees, inv. 646. Véase M. JAFFÉ: *The Devonshire Collections of the Italian Drawings. II: Roman and Neapolitan Schools*, Londres 1994, n. 251, p. 128. Existe un estudio preparatorio en el Wandsworth Atheneum di Hartford; véase W. HIESENGER y A. PERCY (coords.): *A Scollar Collects. Selection from the Antony Morris Clark Bequest*, Cat. Exp. (Philadelphia) 1980, n. 3 y 4, p. 116.

<sup>73</sup> Parece ser que el primer estado conservado del grabado puede fecharse hacia 1702-1703. Las planchas de cobre debieron quedar en poder de Maratta, y, a su muerte en 1713, pasaron a Jacopo Frey que, en 1728, repitió la tirada de grabados de la Academia de Pintura de Dorigny. S. Rudolph en E. BOREA y L. DE LACHENAL (coords.): *L'idea del Bello...*, *op. cit.*, II, p. 483.

<sup>74</sup> El dibujo se ha identificado con el conservado en el Département des Arts Graphiques del Musée du Louvre, inv. 17950.



*A' Giouani studiosi del Disegno*

[illegible]

*N. Derigny sculp.*

FIG. 8  
Nicolás Dorigni (grab.), Carlo Maratta (autor): *Academia de pintura*

de los bienes del marqués a su salida de la embajada se citaba entre las obras regaladas “*Un quadro, che rappresenta una testa d’un giovane senza barba di mano del Cavalier Bernino*” que el artista había presentado al embajador<sup>75</sup>. Además, Carpio mantuvo también buenas relaciones con el hijo del *Cavaliere* que le envió dedicada la biografía que Filippo Baldinucci había escrito de su padre y publicado en 1682:

*Monsignor Bernino lo manda all Eccellentissimo Signore Marchese del  
Carpio Ambasciatore Di Spagna in segno delle obbligazioni  
che gli professa per la memoria che conserva  
dal Cavaliero suo Padre, quale era stimatore delle virtu di S. E.*<sup>76</sup>

Hay que tener en cuenta que la relación con el taller de Bernini estaba también favorecida por la cercanía al palacio de la embajada; en este sentido, a la muerte del maestro, don Gaspar continuó encargando obras a sus seguidores.

Pero incluso antes de su muerte, Carpio encargó directamente algunas obras al anciano *Cavaliere* que además considero que admiten una lectura también en clave política. Según esta hipótesis, mediante esos encargos, el representante de la Corona española pretendía apropiarse de los iconos berninianos que se habían relacionado antes con el monarca francés. Es el caso de la estatua en bronce del retrato ecuestre de Carlos II que no hacía sino repetir el fallido modelo de estatua ecuestre de Luis XIV<sup>77</sup> que el monarca galo había encargado al artista

<sup>75</sup> En el inventario romano encontramos además: “470.— Un quadro, che rappresenta un ritratto d’un Giovane con diuerso disegni nelle mani, depinto di mano del Cavaliero Bernino scultore di palmi 3 e 2 in circa”; “1081.— Un quadro, che rappresenta una testa d’un giovane senza barba di mano del Cavaliere Bernino di palmi 2, e 1 fi” (ADA, C<sup>a</sup> 302-4, Inventario e descrizione deli mobili, supellitili, Massaritie, bronzi e Robba e dell’Antica, e Moderna Pittura e Scultura dell’Eccmo Signre Don Gasparo de Haro et Guzmán Ambasciatore Ordinario e Straordinario in Roma per Sua M.tà Catt.a e suo Vicerè nominato al Regno di Napoli. Roma, 1682 (de aquí en adelante Roma82), fols. 73v y 150, publicado por M. BURKE y P. CHERRY: *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, The Paul Getty Trust, California 1997, pp. 753 y 780).

<sup>76</sup> El ejemplar perteneciente a la rica biblioteca del marqués pasó a integrar los fondos de la Biblioteca Real. Dado a conocer por D. Rodríguez Ruiz en E. SANTIAGO PÁEZ (coord.): *La Real Biblioteca Pública (1711-1760): De Felipe V a Fernando VI*, Cat. Exp. Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, p. 512.

<sup>77</sup> Véase en relación con el citado bronce M. FAGIOLO DELL’ARCO: *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Skira, Roma 2002, pp. 120-123; T. MONTANARI: “Da Luigi XIV a Carlo II.

y que acabó transformado en un Marco Curcio. Asimismo, el encargo de una copia de la Fuente Navona a Bernini como regalo para Carlos II tampoco estaba exento de significado <sup>78</sup>.

De hecho, estos encargos coincidieron con un momento en el que Carpio confiaba en poder regresar a Madrid. En 1679, el nombramiento de don Juan José de Austria como primer ministro le había alentado la posibilidad de conseguir algún oficio en la corte; además, el delicado estado de salud de su mujer y de su hija, le hacían confiar en que le darían permiso para regresar a Madrid. De ahí que, precisamente entonces, encargara la copia de la fuente y el retrato ecuestre del monarca a Bernini para obsequiar a su Majestad. Sin embargo, las delicadas relaciones entre el embajador y el Papa y el riesgo de perder el *quartiere* si abandonaba Roma, le impidieron volver a España. Tal vez por este motivo y consciente de la necesidad de demostrar que merecía regresar a la corte para ocupar el puesto de favorito que, además, consideraba legítimamente reservado, no dudó en construir una imagen, si queremos, casi regia. De hecho, Carpio desplegó en esos últimos años una política propagandística de la Corona asociada a su propia persona, casi sin precedentes.

Además del contacto con los grandes artistas, también habría que aludir a las relaciones que Carpio mantuvo con sus discípulos o con un tipo de artista formado en la *maniera* de los maestros, con gran capacidad para copiar y reconocer una copia de un original. Este tipo de artistas, muchos de ellos todavía anónimos y ausentes de la habitual historia del arte, desempeñaron un importante papel en la configuración de un gusto e incluso del significado intrínseco de una colección. Es el caso, por ejemplo, de Pasqualino Rossi, pintor veneciano autodidacta que encontramos al servicio de los agentes de Carpio en Venecia, donde actuaba como “*perito d’arte*” o “*intelligente della pittura*” asesorando las

---

Metamorfosi dell’ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini” en J. L. COLOMER (coord.): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op. cit.*, pp. 403-414; T. MONTANARI: “‘Dar todo a uno es obra del diablo’: Gian Lorenzo Bernini, ¿artista de corte?”, en F. CHECA (coord.): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Sociedad Estatal para la ayuda cultural Exterior, (catálogo Exposición Palacio Real de Madrid y Aranjuez), Madrid 2003, pp. 53-62.

<sup>78</sup> J. FERNÁNDEZ-SANTOS: “Las fuentes romanas de Don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama”, *Montorio. Cuadernos de trabajos de la Real Academia de España en Roma, curso 2003-2004* (2005), pp. 60-80.

posibles compras del marqués<sup>79</sup>. Después lo encontramos en Roma al servicio del embajador para el que realizó numerosas copias de obras maestras, sobre todo mitológicas o alegóricas. También podemos citar al pintor sienés Giuseppe Pinacci, que se convirtió en su asesor artístico, y que estuvo presente en la redacción del inventario de bienes a la salida de la embajada con destino a Nápoles<sup>80</sup>. De hecho, en palabras del padre Orlandi, Pinacci era especialmente virtuoso en:

*avere una prestissima intelligenza nel conoscere gli autori delle pitture, e nel restaurare quadri perduti, e guasti, con diversità di segreto per fare vernici, e colori, ed altre cose necessarie ai Pittori*<sup>81</sup>.

Una opinión que no compartían todos los que le conocían, puesto que parece ser que sus atribuciones no eran del todo fiables. También podemos incluir entre estos artistas al napolitano Paolo de Matteis, diestro en la copia de pinturas; de hecho, según los biógrafos, el discípulo de Giordano se había dedicado en Roma a copiar la obra de los grandes maestros<sup>82</sup>. Precisamente, uno de los días en los que estaba dibujando una de las pinturas de la Basílica de san Pedro,

<sup>79</sup> L. FRUTOS: "El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia", *Reales Sitios* 162 (2004), pp. 54-71.

<sup>80</sup> Sobre Giuseppe Pinacci véanse las biografías que le dedican P. A. ORLANDI: *L'Abecedario Pittorico dei Professori piu Illustri in Pittura, scultura e architettura* [...], Florencia 1704, pp. 185-186; Orlandi empleó en su biografía algunas de las noticias que le proporcionó el biografiado en una carta fechada el 2 de noviembre de 1701. Véase A. RICCI: *Memorie Storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata 1834, II, p. 136; N. PÍO: *Le Vite di pittori, scultori ed architetti* (cod. Ms Capponi 257), edición de C. e R. Engass, Ciudad del Vaticano 1977, pp. 107-108, 154-155. N. Pío recogió dos años después de la muerte de Ghezzi la relación de las pinturas que había ejecutado en Roma y aludió a su actividad literaria y académica. Más fiable es la biografía que le dedicó su amigo L. PASCOLI: *Vite de pittori, scultori ed Architetti moderni*, Roma 1730 (ed. facsímil: Boeckhandel & antiquariaat), Amsterdam 1975, II, pp. 199-211.

<sup>81</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sezione Manoscritti, F. M. N., Gabburri, vol. III, E. B. 9. 5, fol. 1117. Véase L. FRUTOS: "Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórvido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas", *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Electa, Nápoles 2004, pp. 60-84; véase p. 65.

<sup>82</sup> Para la biografía del artista véase B. DE DOMINICI: *Vite de pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Nápoles 1742 (ed. facsímil, Arnaldo Forni editore, Bologna 1979), III, pp. 518-552 y P. A. ORLANDI: *L'Abecedario Pittorico...*, *op. cit.*, p. 1025; A. INFANTE: *Paolo De Matteis di Piano del Cilento: note biografiche e Catalogo delle opere*, Comunita Montana Gelbison e Cervati, Orriá 1990.



*fu osservato da D. Gaspar de Haro y Gusmán Marchese del Carpio Ambasciatore in Roma del re Cattolico, signore diletantissimo della pittura, il quale dopo aver con diletto osservato, e lodato quel disegno, gli ordinò, che disegnasse per lui altri quadri, tanto di quelli esposti in S. Pietro, quanto in altre Chiese di Roma*<sup>83</sup>.

Parece ser que de este modo se inició una relación de mecenazgo que continuó durante el virreinato napolitano.

Observamos por lo tanto cómo, desde el punto de vista del mecenazgo, Carpio se relacionó con aquellos artistas que, por su maestría y reconocimiento dentro de los círculos artísticos e incluso cortesanos, contribuían a dibujar su imagen como príncipe de las artes. Sin embargo, dado que no siempre era posible contar con la exclusividad de su servicio —muchos de ellos trabajaban entonces para grandes familias romanas o para otras cortes— acudía, bien a sus discípulos —caso de Niccolo Berrettoni por Carlo Maratta, Filippo Schor por Bernini, Vincenzo Noletti por Ferdinand Voet o De Matteis por Giordano— o a aquellos artistas diestros en hacer copias, como el citado Pasqualino. Tenemos que señalar que entonces la copia carecía del valor negativo que tiene hoy en día; al contrario, el tener la copia de una obra maestra podría indicar que se había tenido acceso a ella; y su valor aumentaba si era de buena mano. Además, permitía si queremos, democratizar el goce de determinadas piezas que eran inalcanzables para el resto de los coleccionistas, aunque muchas se conocían gracias al grabado<sup>84</sup>. De ahí que, en más de una ocasión, muchos coleccionistas intentaran impedir que se realizaran copias de sus obras, o bien, se aseguraran de relacionarlas con su imagen a través del grabado, como ocurrió con la citada *Madonna del Latte* de Correggio o con la cabeza de la *Magdalena* de Tiziano, ambas en la colección del marqués; fueron grabadas con una inscripción laudatoria por Teresa del Pó y Arnold Westerhout<sup>85</sup>. De esta manera, los coleccionistas vinculaban las connotaciones de prestigio de la obra o del artista a su propia colección, o incluso a su linaje.

<sup>83</sup> B. DE DOMINICI: *Vite de pittori, scultori...*, *op. cit.*, III, p. 519.

<sup>84</sup> Sobre las copias véase K. POMIAN: *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI-XVII secolo*, ed. italiana Il Saggiatore, Milán 1987, p. 134 e I. CECCHINI: *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Saggi Marsilio, Venecia 2000, pp. 213-215.

<sup>85</sup> L. FRUTOS: “Il Correggio del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*

Hay que señalar que durante su estancia en la corte madrileña Carpio ya había encargado la copia de emblemáticas obras de las colecciones reales, como las copias de las *Poesías* de Tiziano que encargó a Juan Bautista Martínez del Mazo o del famoso *Retrato ecuestre de Felipe IV* de Rubens, que ardió en el Alcázar en 1734, y que se conoce gracias a la copia de Velázquez y Mazo.

El contacto con estos artistas no sólo le permitió alcanzar la gloria al asociar sus obras con su mecenazgo, sino que, en teoría, también las encargaba a mayor gloria de su Majestad<sup>86</sup>. Es el caso de la copia de la fuente Navona realizada por Bernini que pretendía regalar al rey, a pesar de que las inscripciones y escudos de la fuente, ensalzaban al propio marqués.

La fuente era un cuarto mayor que el tercio del original y estaba elaborada en piedras duras y en lugar de las inscripciones de la fontana original dedicadas a Inocencio X se colocó una a cada lado escrita en latín, griego, italiano y español dedicadas a la embajada de Carpio y reconociendo la autoría de Bernini:

Siendo Embaxador à Innocencio XI Summo Pontifice por la Magestad de Carlos Segundo de las Españas el Excmo. Señor Don Gaspar de Haro, y Guzman Marques del Carpio, y de Heliche ordenó, que a similitud dela Machina, que erigió en Plaza Navona el Cavallero Bernino se dispusiese esta con superintendencia del mismo, que haviendo muerto mientras se perfeccionava, cerró con este Posthumo Parto la fecundidad inmensa de su Mente Año MDCLXXXI.

Efectivamente, el *Cavaliere* falleció el 28 de noviembre de 1681, cuanto todavía no se había terminado la fuente que quedó bajo la supervisión de Filippo Schor<sup>87</sup>. La inscripción contribuía también a dignificar el lado creativo del artista, a la vez

<sup>86</sup> BAV, Barberini Latini, 6420, fol. 121v. Roma, 18 marzo 1679:

“[...] Questo signore Ambasciatore di Spagna poi, oltre l'inconbeza della sua carica pare che ad altro non attenda, che a comprare statue e quadri pensando anco di far costruire una fontana della forma di quella di Piazza Navona con formarne i piedi di bronzo et il resto di finissimo porfido, e redendosi che del tutto ore debba dare un presente al suo Re, e con cio facilitasi l'acquisto del Governo di Napoli, parendo che horamai si mostri noioso di piu sostenere il peso di quest'Ambasciata”.

<sup>87</sup> Archivio Colonna, Lorenzo Onofrio Colonna, Roma, 23 noviembre 1680:

“[...] Adesso si termina questa di Navona con la guglia, e vasca di porfido, e statue di marmo, devonno tutte essere otto; e la spesa ascenderà a m/30 d.ti. il figlio di Gio Pauolo tedesco [Filippo Schor] è il direttore”.

que se vinculaba su última creación con el mecenazgo del marqués del Carpio y con la protección de la corona española.

Es posible que la fuente no se llegara a montar nunca en Roma y que se enviara despiezada al puerto de Nápoles de donde partió en 1683, rumbo a España, embalada en 192 cajones con dirección Cartagena<sup>88</sup>; sin embargo, la fortuna hizo que la fuente nunca llegara a Madrid ni pasara a engrosar las colecciones reales. De hecho, a partir de ahí, se perdía su rastro en los inventarios de las colecciones de don Gaspar redactados a su muerte en Madrid, y tampoco tenemos noticia de su llegada al puerto de Cartagena, de manera que cabe la posibilidad de que los barcos no llegaran y que hubieran sufrido un naufragio o un asalto<sup>89</sup>. De hecho, tal vez podríamos pensar que el aviso de marzo de 1684 de que los franceses “*havessero fatto acquisto per mare della preziosa supellettili di quadri, statue, ed altro che il Vicerè di Napoli mandaba di cola in Spagna*”<sup>90</sup> se refería a esta embarcación. Aunque también podría haber quedado entre “lo encajonado” en Cartagena a la muerte del marqués. La próxima vez que localizamos

<sup>88</sup> F. CHECA: “El marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer”, *Anales de Historia del Arte* 14 (2004), pp. 193-212, véase pp. 209-211.

<sup>89</sup> Margarita Estella propuso la identificación de una estatua alegórica de un río, en los jardines de Aranjuez, con uno de los Cuatro ríos de la fontana de Carpio; sin embargo, iconográfica y formalmente la figura se aparta del modelo berniniano conocido, algo que reconoce la propia autora al final de su artículo, M. ESTELLA: “El llamado Neptuno (Río?) de la colección de Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez”, *AEA* 75 (2002), pp. 117-128. La propia autora lo ha revisado recientemente en “Adiciones y rectificaciones sobre esculturas italianas en España”, *AEA* 321 (2008), pp. 17-30. Tal vez podamos relacionar esa escultura con la estatua de “Un Neptuno echado de mármol blanco está en la ventana del jardín que caen a san Vernardono en tres mill y trescientos reales” que se inventariaba en el Jardín de san Joaquín en 1677 y que todavía encontramos en 1692 (ADA, C<sup>a</sup> 221-2, Memoria de las pinturas y demás alajas que an quedado en el Jardín de san Joaquín tras la almoneda de el ex.mo s.or maq.s del Carpio D.n Gaspar de Aro y Guzmán mi s.r que entregó Don Martín de Navarrete a don Gerónimo Javierre en 10 de octubre de mil seiscientos y noventa y dos).

<sup>90</sup> ASR, Ephemerides Cartariae, vol. 90, fol. 93v:

“*Venerdì 24 di marzo [de 1684] si vociferava chi li francesi havessero fatto acquisto per mare della preziosa supellettili di quadri, statue, ed altro che il Vicerè di Napoli mandaba di cola in Spagna; benche da altri non si creda parendo che l'accortezza di quel signori non havessi arrischiato in mare cosi tanto da esso rimasti in tempo che serve la guerra tra il suo Re, e quello di Francia, tanto più che non vi era fretta di mandarli hora*”.

la fuente berniniana de Carpio es en las colecciones del duque de Marlborough en su palacio de Blenheim en el siglo XVIII<sup>91</sup>, donde llegó como regalo del duque de Uceda.

Gran parte de la colección se empezó a mandar poco a poco a España; en 1685, 1686 y 1687 se enviaron desde Nápoles otras fuentes, medallas de mármol, cabezas de filósofos, ídolos egipcios –comprados en la almoneda Massimi– esculturas y numerosos cuadros<sup>92</sup>. Algunos tenían como destino Loeches –donde se encontraba el panteón familiar– otros se enviaron a la Marquesa del Carpio. Es a través de estos envíos como podemos evaluar el peso que tuvo la recepción de las colecciones italianas de don Gaspar en la corte. De hecho, en esos envíos intentó mandar las mejores esculturas y antigüedades que había conseguido comprar en Italia, así como las magníficas fuentes que había comisionado y que Baldini reconoció como las “Siete Maravillas”. Algunas de esas esculturas acabaron en las colecciones reales cuando fueron adquiridas en 1728 por Felipe V e Isabel de Farnesio a la heredera –entonces ya X duquesa de Alba– para decorar el palacio de la Granja de San Ildefonso<sup>93</sup>.

En cuanto a pintura, Carpio se cuidó de enviar sobre todo obras de grandes maestros reconocibles en la corte. De hecho, mandó numerosas obras de la escuela veneciana, sobre todo, de Tintoretto, muchos de ellos retratos procedentes de la compra de los restos que habían quedado en el obrador del artista<sup>94</sup>. Pero también bastantes de Veronés, Palma el Joven o Tiziano. Destacaba también el número de pinturas de la escuela boloñesa con obras atribuidas a Carracci,

<sup>91</sup> Ch. AVERY: “The Duke of Marlborough as a Collector and Patron of Sculpture”, *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian art in the Tudor and Stuart Periods*, Yale University Press, New Haven & Londres 2003, pp. 427-464.

<sup>92</sup> El manuscrito se conserva en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, Ms IV-8&-25. Lo publicó A. Sánchez Rivera pero sin relacionarlo con el marqués del Carpio. *Vide* A. SÁNCHEZ RIVERA: “Cuadros venidos a España... un manuscrito interesante”, *Arte Español* (Madrid 1929), pp. 518-521; A. E. Pérez Sánchez lo identificó con los envíos de Carpio; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Sobre la venida a España de las colecciones del marqués del Carpio”, *AEA* 33 (1960), pp. 293-295.

<sup>93</sup> B. CACCIOTTI: “La Collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bollettino d'arte* n° 86-87 (junio-octubre 1994), pp. 133-196, véase pp. 193-194.

<sup>94</sup> L. FRUTOS: “Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla”, en M. FALOMIR (coord.): *Tintoretto*, Actas del Congreso Internacional, Museo Nacional del Prado, Madrid 27-28 de febrero de 2007 (en prensa).

Domeniquino, Albani, entre otros, así como las que envió atribuidas a Giulio Romano, un artista estimado, pero con poca obra conocida en España <sup>95</sup>. Del mismo modo, hay que señalar el envío de dos pinturas de Rembrandt –un “San Pedro que se calienta” y un Baco– en enero y julio de 1686. Hay que recordar que en la colección madrileña de san Joaquín se inventariaba ya una pintura que hacía las veces de sobrepuerta en 1677 y que la pintura del artista holandés no era demasiado conocida en España.

En cualquier caso, en líneas generales, dentro de las pinturas enviadas apenas había lugar para la obra de artistas modernos, a excepción de Luca Giordano, pintor conocido en la corte, desde donde se le había reclamado varias veces. En cambio, sí habría que destacar la voluntad historicista a la que ya me he referido antes, en el envío en 1686 de dos pinturas compradas en Roma, una de Giotto y otra de Cimabue, “*stimati per la memoria de principi de la pittura de’nostri ultimi quattro secole, e non per altro*” <sup>96</sup>.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que no todas las obras enviadas llegaron a Madrid; de hecho, algunas quedaron encajonadas en Cartagena. Incluso se ha propuesto identificar uno de los bajeles ingleses que salió de Nápoles en 1686, el Llorel, con el barco naufragado que citaba Winckelman <sup>97</sup>; sin embargo, como he podido documentar, el citado bajel inglés continuó navegando en 1687.

<sup>95</sup> De hecho, el consejero don Lorenzo Ramírez de Prado dejó dicho en su testamento, fechado el 23 de octubre de 1658, que “Al excelentísimo señor conde marqués de Eliche, mando una pintura original de mano de Julio Romano, porque ay pocas pinturas deste pintor, está en el aposento que cae a la calle y le suplico recibir esta demostración de mi obligación” (J. FAYARD: *Los miembros del Consejo de Castilla. 1621-1746*, Siglo XXI de España, Madrid 1982, p. 428, n. 79).

<sup>96</sup> Roma82:

“564, 565. *Due quadri compagni, uno S. Sebastiano, L'altra La madonna di mano di Cimabù e S. Sebastiano di mano di Giotte, sono dipinti in tavola in campo d'oro di mano di palmi 2 et 1 fi senza cornicie, ambidue insieme stimati p. La memoria de' principij de la pittura de'nostri ultimi quattra secole, e non per altro 40*”.

<sup>97</sup> J. J. WINCKELMAN: *Historia del Arte de la Antigüedad*, Aguilar, Madrid 1955, p. 1003: “Estos bustos, con otras muchas obras antiguas, fue llevado a España por Guzmán, Virrey de Nápoles, y se dice que desapareció en un naufragio con todo lo que el barco llevaba” (citado por E. HARRIS: “El Marqués del Carpio y sus cuadros...”, *op. cit.*, p. 138, n. 12).

De manera que aunque la fortuna de todas estas obras está aún por escribir y documentar, hay que tener en cuenta que semejante movimiento de obras de arte no tuvo que pasar desapercibido en la corte madrileña.

Sí tenemos documentado el eco que tuvieron en la corte la celebración de las onomásticas y cumpleaños de sus Majestades tanto en Roma como en Nápoles. Sabemos que en estas fiestas el marqués no reparaba en gastos y que ponía a su servicio a los grandes artistas, escenógrafos, músicos y cantantes del momento. Además, estas celebraciones enlazaban con las que dedicaba a la princesa de Paliano —doña Lorenza de la Cerda, hija del duque de Medinaceli— que se convertía en la auténtica protagonista de la fiesta. Es el caso de la celebración de la onomástica de la reina madre doña Mariana, el 26 de julio, fiesta de Santa Ana, de 1681, el mismo año en el que la joven Lorenza había contraído matrimonio con el primogénito del condestable Colonna.

La noticia del éxito de las obras que Carpio estaba representando en Nápoles llegaba también a la corte madrileña. Precisamente, en 1686, con motivo del cumpleaños de Carlos II, se llevó a escena “una comedia de gran teatro, en el retiro, que embió el señor marqués del Carpio”<sup>98</sup>, con un éxito tal que la representación se mantuvo durante dos semanas. Y es que el llamado teatro grande, con grandes escenografías a la italiana que ya, durante su etapa madrileña, había empezado a poner en escena en Madrid con Baccio del Bianco y Lotti, continuaba siendo muy apreciado en la corte.

Con motivo de la onomástica de la reina madre en 1681, el embajador había mandado iluminar toda la fachada del palacio con gran cantidad de antorchas de cera de Venecia y había dispuesto un palco especialmente reservado a la princesa y su compañía de damas a las que regaló abanicos y otras galanterías; desde allí podrían asistir a la magnífica serenata que había preparado en su honor<sup>99</sup>. El concurso de gente fue enorme, especialmente de mujeres vestidas a

<sup>98</sup> BNE, Mss. 7951, fol. 303v. Carta del marqués de Astorga al marqués de Villagarcía. Madrid, 14 noviembre 1686:

“[...] de aquí participo a V. E. que sus Magestades están buenos; que se zelebró el nombre y años del Rey Nuestro Señor (cumpla ynfinitos y felizes según emos menester) en la forma acostumbrada. Y con una comedia de gran teatro, en el retiro, que embió el señor marqués del Carpio [...]”.

<sup>99</sup> ASR, Ephemerides Cartariae, vol. 88, fol. 50r. A pesar de que la celebración de Carpio alcanzó un nivel extraordinario, el uso de luminarias y música no era nuevo en este tipo de festejos; basta recordar los “*fuochi et feste straordinarie con musiche nella piazza* [della

la española con la espalda descubierta que, además, fueron objeto de crítica por los pudorosos ojos del Pontífice. Al terminar la fiesta, el marqués, por expreso deseo de la princesa de Paliano, decidió continuar iluminando a su costa la plaza para permitir el paseo nocturno de las carrozas y de las damas hasta que llegara la próxima luna <sup>100</sup>. Las luminarias se prolongaron noche tras noche hasta el 25 de agosto, fiesta de san Luis, que coincidía con la celebración de la onomástica de la reina reinante María Luisa de Orleans <sup>101</sup>.

La fiesta fue, si cabe, mucho más solemne y, de nuevo, se prolongó en honor de la joven esposa Colonna. Las celebraciones comenzaron la noche de san Bartolomé, el 24 de agosto, y continuaron al día siguiente, san Luis, fiesta nacional francesa, de manera que “*volle il signore Ambasciatore dimostrare maggiormente in parte i corpi dell'uno e dell'altro Regno; cioè, di Francia e di Spagna*”. Para ello,

---

Trinità dei Monti] *et suo ni, et in casa* [palacio de la Embajada de España] *fece recitare comedie*”, que el embajador, duque del Infantado, manda realizar el 21 y 22 de octubre de 1651, con motivo del nacimiento de la Infanta Margarita Teresa. Véase E. POVOLEDO: “Gian Lorenzo Bernini. L'Elefante e i Fuochi d'artificio”, *Rivista italiana di Musicologia* (1975), pp. 499-518.

<sup>100</sup> ASR, Ephemerides Cartariae, vol. 88, fols. 50-51. Roma, agosto 1681:

“[...] *Al principio d'Agosto si fece una serenata nella piazza dell'Ambasciator di Spagna alla quale intervennero molti Principesse e Dame; che furono serviti di rinfreschi dal detto Ambasciator. Tra li altri vi intervenni la sposa Colonna; consorte del figlio del Contestabili, alla quale essendo stato dimandato dall'Ambasciatore come gli fosse piaciuta la serenata, risposi che sì, ma chi tolsi il pregio l'oscurità della piazza; à che quello risposi che nelle sere seguenti non sarebbe vista più oscura. Onde con una impegnata, e bizzarra novità ordinò che (fintanto che non la illuminare la luna) ogni sera si accendessero alle fenestre delle case che rispondono in piazza quantita di lumini con oglio, in modo tale che quella restane affatto illuminata, così per appunto regni[?]. I senza nesun dispendio degli habitatori delle case stessi, alli quali l'istesso Ambasciatore fece distribuire olio a sufficienza, fino alle quattro, e anche cinque hore di notte. La prima sera (si non erro) fu alli quattro di Agosto. Non sono pero illuminati ore il Palazzo della Propaganda Fide, ne quello dell'Ambasciatori, ne quello de'Mignarelli. Vi concorvi gran quantita di persone e cavallieri, quanto di gente di nei[?] non condizioni, e l'trattanimento consisti[?] nel semplici passeggio della piazza, e nel suono di trombi e di piffeci[?]; novità molto insipida, e da gittar dinari à sproposito sera delli 13 tuttavia durava, a dicessi (come ho'arcemato[?]) durara fino al rilevare della luna. Intanto giungera il mesi di settembre, non più proposito per tali passeggi notturni, e terminara questa leggiera inventione*”.

<sup>101</sup> Hasta esa fecha, el embajador había mandado iluminar la plaza durante veintiuna noches.



FIG. 9

Vergelli (grab): *Fiesta en honor del cumpleaños de la reina. 1681*

Carpio recreó la Piazza di Spagna como si se tratara de un circo romano —en parangón con la otra plaza española, la Navona, en la que se encontraba la iglesia de san Giacomo— y decoró todo su eje con lirios, castillos, leones y candelabros de madera plateados, “*ripieni di certi carafelle di vetro, nelle quali permitene lumi, facevano qualle bellissima comparsa*”. La fachada del palacio estaba igualmente iluminada y decorada con “*aparato cremesino con frangie e galloni d’oro*” y diversas balconadas desde las que los cardenales, príncipes y titulados asistieron al espectáculo. En la parte alta de la fachada, campeaba la corona real, “*iluminata con colori di varie Gioie*”, con una cartela con letras de oro y cuatro candelabros de cristal con pies de plata de los que colgaban “*quantità grandi di grosse gocciolate, e lacrime dell’istessa materia*”. Delante de la fachada, Carpio había levantado un palco donde se iba a interpretar una serenata con más de sesenta instrumentos y bellísimas voces, jamás vista en Roma. La serenata, con textos de Totis en exaltación de la reina, fue un auténtico éxito y circuló impresa por Niccolò Angelo Tinassi<sup>102</sup>, a pesar de que el Papa, en teoría, había prohibido todo este

<sup>102</sup> “Applauso festivo alla Sacra Real Maestà di Maria Luigia regina delle Spagne serenata a tre voci cantata in Roma la sera di S. Luigi nella Piazza di Spagna in Roma per Nicolò Angelo Tinassij, MDCLXXXI” (BAV, Chigi IV 2236 int. 18; también en BAV, Barberini Latini, 3873, fols. 44-47v se conserva el mismo texto, pero manuscrito). Citada por T. GRIFFIN: “Alessandro Scarlatti e la serenata a Roma e a Napoli”, en *La musica a Napoli durante il Seicento*. Atti del Convenio Internazionale di Studi, Nápoles 1985, Torre d’Orfeo, Roma 1987, pp. 351-365, véase p. 355. Dice que en este ejemplar manuscrito de Barberini



tipo de festejos. Las fiestas terminaron por la noche con doce máquinas de fuegos artificiales y recibieron incluso la felicitación de su Santidad, que reconocía que gracias a la promoción artística del embajador “*Roma sia del medesimo [Carpio] sollevata dalle presenti miserie*”. Además de los fuegos, se había colocado un molinete o artificio en la fontana berniniana de la Barcaza, que en recuerdo a la de los Cuatro Ríos en la Piazza Navona fue decorada con una “*artificiosa guglia illuminata da dentro*”.

La fiesta fue un acontecimiento sin precedentes; volvió a acudir gran parte de la nobleza, y, sobre todo, las damas. Además, el diseño de la decoración de la plaza se difundió gracias a un grabado de Vergelli donde se leía que “*Disegnò il tutto il Sig. Filippo Schor Architetto di S. Ec.a*”<sup>103</sup> (Fig. 9).

De esta manera Carpio había conseguido convertirse, de nuevo, en cierto modo en el director de escena de la comunidad hispana en Roma, con cambios que habían afectado no sólo a la imagen externa del *quartiere* –al conseguir transformar la noche en día– sino había modificado los hábitos y modos de vida que afectaban principalmente a sus iguales. Las damas vestían ahora a la española, y paseaban de noche en compañía de los nobles que las galanteaban. Incluso algunos cardenales osaban asomarse. De estos festejos llegaban noticias a la corte madrileña.

---

Latini se añade: “Disposta da Giuseppe Fede In ossequio dell’Eccellentissimo signor Marchese del Carpio Ambasciato di Sua Maesta Cattolica, e dall’Istesso all’Eccellentissima Sua dedicata”. Se conserva un manuscrito musical de la serenata en la Biblioteca de la Royal Music Library de Londres: GB-Lam, Ms 128, cc. 25-120.

<sup>103</sup> Existe un grabado de la fiesta de Giuseppe Tiburzio Vergelli en el Museo de Roma publicado por L. SALERNO: *Piazza di Spagna*, Di Muro, Cava dei Tirreni-Nápoles 1967, p. 111, fig. 128; la didascalia dice:

*“All’Ill.o et Ecc.mo Sig.r et Pron. Col.mo il Sig. Marchese del Carpio Ambasc.re di Spagna in Roma. Applaudi Roma di tanto le festose dimostrazioni con le quali V. Ecc.za ha voluto honorare il di natalizio della Ser Maria Luisa Regina della Spagna che desiderose di confermare tuttora la memoria della concepita allegrazza mi sono veduto sollecitato da molti sig.ri ad spiegarle su questo foglio. Non ho poi trovato cui meglio consecrare quest’opera che le ne faccio non potendo per ciò essere se non grande m’assicuro del sospirato aggradimento. Grande anche l’ossequio col quale profondamente inchinandomi ho voluto farmi conoscere. Di V. Ecc.a Hum.o Div.o Obl.o e Ser.e Giuseppe Tiburtio Vergelli. Roma 24 settem. 1681”;*

véase M. FAGIOLO y S. CARANDINI: *L’effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del’600*, Roma 1977-1978, I, pp. 296-297, y M. FAGIOLO DELL’ARCO: *Corpus delle feste a Roma...*, op. cit., p. 512.

En lo que respecta al coleccionismo, ya he citado los modelos de colección que pudieron influir en la que el marqués formó en Roma. Basta señalar que reunió más de mil cien pinturas, además de numerosas esculturas y antigüedades y que formó una magnífica biblioteca digna de continuar la que había heredado de su tío el conde-duque <sup>104</sup>. De hecho, pronto el palacio se convirtió en parada obligatoria para los que visitaban Roma. Todo ello lo consiguió gracias a la compra en almonedas, de agentes e incluso paseando de incógnito en una carroza visitando las iglesias y colecciones de la ciudad <sup>105</sup>.

Pero además, Carpio era consciente del valor que tenía la protección de las artes, no sólo desde el punto de vista personal –de hecho, a pesar de las numerosas deudas que dejó en Italia, sabemos que intentaba pagar puntualmente a los artistas que estaban a su servicio–, sino también desde el punto de vista representativo. De nuevo, volvía a tener un referente en la Corona francesa. Recordemos cómo desde la fundación en 1666 de la Academia de Pintura y Escultura en Roma, la monarquía gala estaba llevando a cabo un programa de formación de sus artistas en la “Città Eterna” a fin de hacer de la corte del Rey Sol una “Nueva Roma” <sup>106</sup>. Evidentemente, Carpio no era ajeno a este monopolio artístico que los franceses intentaban imponer en la ciudad –un ejemplo concreto lo tenemos en la difusión y uso del traje a la francesa que adoptó hasta el propio marqués–. Tampoco esta idea de promoción de las artes era nueva

<sup>104</sup> La parte del inventario de la colección de pintura ha sido publicada por M. BURKE y P. CHERRY: *Collections of paintings in Madrid...*, *op. cit.*, pp. 726–786. La colección de escultura por B. CACCIOTTI: “La Collezione del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*, pp. 133–196. Preparo la publicación del inventario completo.

<sup>105</sup> He tratado algunos aspectos del coleccionismo de Carpio durante la embajada en L. FRUTOS: “Il Correggio del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*; “El arte de la posibilidad...”, *op. cit.*; “Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla” en M. FALOMIR (coord.): *Tintoretto...*, *op. cit.* Remito también a L. FRUTOS: *El Templo de la Fama...*, *op. cit.*; recientemente, véase A. ANSELMi: “Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli”, *Paragone Arte* 71 (gennario 2007), pp. 80–109.

<sup>106</sup> Es muy abundante la bibliografía existente sobre la Academia francesa en Roma; remitimos a P. DURO: *The Academy and the limits of painting in seventeenth century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; A. MÉROT (ed.): *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, París 1996; N. PEVSNER: *Las academias de arte*, Cátedra, Madrid 1982; B. TEYSSÈDRE: *L'art au siècle de Louis XIV*, París 1967; véase también con más bibliografía J. PORTÚS: “España y Francia: dos maneras de convivir con la pintura”, en F. CHECA (coord.): *Cortes del Barroco...*, *op. cit.*, pp. 99–112.

y, de hecho, don Gaspar ya contaba con un antecedente de primera mano en la iniciativa de su tío, el conde-duque de Olivares, de fundar una academia para que se formaran los pintores españoles en Roma<sup>107</sup>. Así, en 1680, Carpio envió una carta al rey en la que presentaba el memorial por el que los pintores españoles en Roma solicitaban que se creara una Academia:

como aquí la tienen los demás de Europa [...] para que en España salgan hombres de virtudes y perfeccionados en Artes de Matemática, Pintura, y escultura a similitud de las demás naciones se procure erigir en esta Alma ciudad de Roma una Real Academia de Españoles<sup>108</sup>.

Sin embargo, la iniciativa no tuvo acogida en la corte que no estaba dispuesta a financiar esos gastos; de hecho, cuando la carta a llegó al Consejo se dispuso que:

se responda al Marqués del Carpio procure desembarazarse desta materia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos y en la forma que juzgare mas conveniente pues el erario no esta oy para semejantes desperdicios.

En este sentido y, en virtud de los testimonios que tenemos en relación con la exaltación de la Corona gracias a la promoción de las artes en Italia, la mayoría de las iniciativas corrían a cargo del propio marqués. En ese caso, se veía a sí mismo como representante de la corona española dentro del tablero europeo; muy consciente de las exigencias de representación que exigía ese “gran teatro del mundo” no dudó en hacer lo que fuera para superar al resto de países representados e intentar recuperar la imagen de un país que, a ojos de Europa, no era la potencia de antes. Tal vez lo hacía no por la confianza que tenía en las posibilidades del joven rey, sino por acumular los méritos necesarios para asegurar su glorioso regreso a la corte y merecer el valimiento.

Una muestra del conocimiento del valor propagandístico que tenía su imagen y de la conciencia de que estaba formando parte de la historia lo tenemos

<sup>107</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura* [1634], ed. a cargo de F. Calvo Serraller, Madrid 1979, p. 440.

<sup>108</sup> AGS, Estado, Leg. 3063. Publicado por el CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al diccionario histórico de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don J. Ceán Bermúdez...*, II: Siglos XVI-XVII-XVIII, Madrid 1889, pp. 271-278. Véase también G. CRUZADA VILLAMIL: “Páginas de la Historia de la Pintura”, en *El arte en España*, 1868, p. 3; F. MARÍAS: “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio...”, *op. cit.*, pp. 209-210.



FIG. 10  
Giuseppe Pinacci y Filippo Schor: *Retrato del marqués del Carpio*

en otras actuaciones del marqués a su salida de la embajada. Por un lado, mandó grabar el retrato ejecutado por Giuseppe Pinacci y Filippo Schor (Fig. 10) para que se difundiera “*in publico, e passare familiarmente per le mano d’ognuno, ugualmente vagheggiata da sguardi de gran signori, che corteggiata da pupille inferiori*”. Y, por otro, el poeta y literato, Sebastiano Baldini, que frecuentaba la Academia de Cristina y había estado al servicio de las más grandes familias romanas, como Barberini, Chigi o Colonna<sup>109</sup>, le dedicó una serie de versos que no hacían sino enaltecer los logros de su embajada y de su persona. Estas composiciones, junto con las loas dedicadas por su secretario, Juan Vélez de León, las noticias difundidas en los avisos y por los agentes de otras cortes italianas, contribuyeron a sentar la imagen de don Gaspar como la de un “príncipe amante de las artes”. La llegada al virreinato napolitano, a pesar de no contar con un círculo como el de Roma, le permitió, dada su posición, controlar y difundir el lenguaje aprendido en la Ciudad Eterna y convertirse en un “Nuevo Alejandro”, la encarnación de un auténtico príncipe de la Edad Moderna que conseguirá iluminar de nuevo Parténope.

#### CARPIO Y EL VIRREINATO NAPOLITANO: UNA “NUEVA ROMA”

De manera que la experiencia romana supuso para Carpio un auténtico salto en la escala en la que configuraba su imagen. Los contactos directos con los que habían sido los artistas que mejor habían contribuido a gestar la imagen de las cortes representadas en Roma, el conocimiento de las colecciones de familias históricas, como Colonna, Pamphili o Borghese, y, sobre todo, la posibilidad de hacer del arte uno de los instrumentos y medios de propaganda política, convirtió la embajada de Carpio en todo un acontecimiento artístico, más aún si tenemos en cuenta la política rigorista del Papa Odescalchi. De ahí que cuando salió de Roma, para ocupar el oficio del virreinato napolitano, toda la ciudad lloró la marcha de este mecenas y príncipe generoso con el pueblo. De hecho, una corte entera de artistas que habían estado a su servicio durante esos años no dudó en acompañarle a Nápoles. Es así como Carpio consiguió, según el testimonio repetido de las fuentes, convertir la ciudad partenopea en una “nueva Roma”. Evidentemente, no podremos entender el virreinato napolitano sin la

<sup>109</sup> G. GUALDO PRIORATO: *Historia della sacra real Maestà di Christina Alessandra...*, op. cit., p. 284; G. MORELLI: “Sebastiano Baldini”, *Strenna dei Romanisti* (1978), pp. 262-269.

experiencia romana. Además, tradicionalmente, se entendía que el oficio del virreinato, que normalmente sucedía al de la embajada, permitiría al representante de la Corona resarcirse de los gastos que el anterior oficio, nada lucrativo, había ocasionado en su hacienda. Efectivamente, de las arcas napolitanas procedían los pagos a los representantes de la Corona en Italia, lo que, en teoría, les permitiría contar con más medios económicos; además, el virrey era entonces la suprema autoridad del Estado y, por lo tanto, un legítimo *alter ego* del monarca en Nápoles <sup>110</sup>.

El gobierno de Carpio en Nápoles afectará, no sólo, desde el punto de vista político, a la mejora de algunos problemas acuciantes en el reino, como la limpieza de bandidos del Abruzzo, la reforma de la moneda o el control del peso del pan, sino que también lo hará desde el punto de vista artístico <sup>111</sup>. De hecho, la presencia de toda esa corte de artistas, eruditos y virtuosos romanos que le siguieron a la ciudad, contribuyó a difundir el lenguaje y las novedades propias de la Ciudad Eterna dentro de la idiosincrasia del barroco napolitano.

De nuevo, y en relación con lo que me interesa ahora, a la corte llegaban noticias de los supuestos logros del marqués en Nápoles y digo supuestos puesto que no siempre se consideraban así en Madrid. De hecho, la política que el virrey estaba desplegando contra los bandidos –algunos protegidos por la nobleza napolitana, a la que incluso llegó a encarcelar– no era bien visto por la Corona, ya que podía repercutir en la recaudación de las rentas del reino <sup>112</sup>. En

<sup>110</sup> Véase C. MÖLLER: “¿Esplendor o declive del poder español en el siglo XVII? El virreinato napolitano del conde de Peñaranda”, en F. J. ARANDA PÉREZ (ed.): *La declinación de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Actas de la VIIª reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Cuenca 2004, I, pp. 313-332, véase p. 317.

<sup>111</sup> Sobre el virreinato de Carpio véase E. GHELLI: “Il Viceré marchese del Carpio (1683-1687)”, *Archivio Storico per la Province Napoletane* 58 (1933), pp. 280-318; 59 (1934), pp. 252-282; G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello*, Sansoni Editore, Florencia 1982, II, pp. 267-297; *En la periferia del Imperio. La monarquía hispánica y el reino de Nápoles*, edic. castellana, Península, Barcelona 2000, pp. 266-286.

<sup>112</sup> Sobre la política de Carpio contra los bandidos del Abruzzo, remitimos con bibliografía a J. PAZ: “Campaña del marqués del Carpio D. Gaspar de Haro y Guzmán virrey de Nápoles, contra los bandidos del Abruzzo en 1684”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VII/4 (abril 1903), pp. 247-259 y 395-406; E. GHELLI: “Il Viceré marchese del Carpio...”, *op. cit.*; F. NICOLINI: *Aspetti della Vita Italo-spagnola nel Cinque e Seicento*, Alfredo Guida, Nápoles 1934, pp. 261 y ss.; R. VILLARI: “Bandolerismo social a fines del siglo XVI”, en *Rebeldes y reformadores del siglo XVI al XVIII*, Serbal, Barcelona 1981, pp. 84-96.

cualquier caso, Carpio pudo actuar con bastante libertad gracias, en parte, a que el por entonces primer ministro, conde de Oropesa, no atendía demasiado los asuntos de Italia.

Con todo, el marqués no aceptó con agrado el nombramiento, puesto que nunca dejó de anhelar su regreso a la corte; además, era consciente de que las condiciones en Nápoles no iban a ser las mismas que en Roma y de que el reino hacía tiempo que había dejado de considerarse un “paraíso napolitano”<sup>113</sup>; a ello se sumaba la histórica dependencia que tenía la figura del virrey del estamento nobiliario y de las redes de pseudo vasallaje que aún imperaban en Nápoles en una especie de tiranía del estamento que controlaba las rentas hacia el representante de la Corona.

De manera que Carpio hizo lo posible por relacionarse con aquellos nobles que, ajenos a esas prerrogativas históricas del reino, se vinculaban más al tipo de cenáculos o academias que había conocido en Roma. Además, también recibió la visita de muchos de los que habían sido sus interlocutores durante la embajada, como la reina Cristina de Suecia, el Padre Resta o Sebastiano Baldini.

En lo que respecta a la sociedad napolitana, se rodeó de nobles como el duque de Maddaloni, Domenico Marzio Caraffa, con el que había tenido contacto durante la embajada y que había sido el primer mecenas de Alessandro Scarlatti en Nápoles; príncipes como el de Ischitella, della Riccia, o togados como el abogado Orsini o Matteo Sogliano, gran coleccionista de obras de Giordano. Se rodeó también de eruditos, filósofos y astrónomos, como don Ignacio de San Blasco o el padre Cottignez, que le regaló un gran telescopio construido y traído de Roma ex profeso para él. El telescopio estaba colocado en la biblioteca de Carpio, en el Palacio Real, justo encima de un busto en mármol con su propia efigie<sup>114</sup>; en realidad, era la perfecta metáfora que encarnaba al héroe

<sup>113</sup> Cuando Giulio Cesare Capaccio describía en 1634 el reino de Nápoles lo hacía como un auténtico paraíso: “*A fe che non so dove ritrovarete un Regno c’habbia tutte le felicità insieme come questo di Napoli che non ha barbare natione intorno, non horridi mari, ni campagne sterili o deserte, ne spiagge arenose*” (G. C. CAPACCIO: *Il Forastiero. Dialogui di Giulio Cesare Capaccio ...*, ne i quali oltre a quel che si ragiona del origine di Napoli..., si tratta anche dei re, che l’han signoreggiatta..., Nápoles 1634; cito por Franco Di Mauro editore, Nápoles 1993, p. 395). Véase B. CAPASSO: “Napoli descritta ne’principi del secolo XVII da Giulio Cesare Capaccio”, *Archivio Storico per le Province Napoletane* VII, fasc. I-IV (1882).

<sup>114</sup> Roma82, fol. 175v:

“*Il ritratto di Sua Eccellenza in busto, o mezza figura di marmo bianco con armatura, su piedestallo di pietra egittia, e di diversi colori con suoi trofei di marmo bianco fatto dal*

virtuoso que, como un “Sol de Soles”, había vuelto a iluminar Parténope <sup>115</sup>. De hecho, esta imagen inspiró algunos versos a Sebastiano Baldini que había seguido al marqués a Nápoles para continuar construyendo esa imagen olímpica que nos transmiten las fuentes. También tenemos que citar entre esos intelectuales al padre Bonaventura Tondi, “*soggetto dotto in molte science*”, que había impreso más de sesenta volúmenes que trataban diversas materias morales, filosóficas, teológicas, políticas e históricas.

Una figura importante que había estado al lado de Carpio durante la embajada y que encontramos ahora también en Nápoles, al menos durante los primeros meses de gobierno del marqués, fue el padre Sebastiano Resta. De hecho, continuó asesorando al virrey en su colección de dibujos <sup>116</sup> y tal vez fue el responsable de despertar su interés por la obra de artistas partenopeos, como podemos ver en el álbum de Aniello Falcone conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid <sup>117</sup>.

Todos estos personajes solían reunirse y frecuentar un tipo de asambleas, especie de academias, como las romanas, que se celebraban en las principales casas y palacios de la ciudad de Nápoles. Es el caso del palacio de don Manuel Pinto de Mendoza, príncipe de Ischitella, situado en el barrio de Chiaia, todo él rodeado de jardines con fuentes, “*ripieno di pretiosi mobili, di un numero infinito de quadri, di specchi, di letti, di parati, di vetrere, di studioli e di mille galanterie*”. Las reuniones se realizaban en un pórtico peripatético, “*un Ateneo di Virtuosi, &*

---

*signore Alessandre Rondoni scultore romano*” (publicado por B. CACCIOTTI: “La Collezione del VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*, pp. 133-196; véase p. 193).

La existencia de dos escultores homónimos ha creado bastantes confusiones. Sin embargo, es posible que el autor del retrato de Carpio fuera el que se documentaba entre 1674 y 1710, y trabajaba en 1678 en la capilla Ginetti en San Andrea della Valle. Hacia 1674, vendió a los Altieri unas esculturas de Adonis, Venus, Caracalla y Settimio Severo para la logia de su palacio en Via Plebiscito (A. SCHIAVO: *Palazzo Altieri*, s.l., 1964, p. 194). Es posible que Carpio contactara con él en relación con la venta y restauración de antigüedades.

<sup>115</sup> Véase F. LOMONACO y M. TORRINI (ed.): *Galileo e Napoli*, Guida, Nápoles 1987.

<sup>116</sup> G. INCISA DELLA ROCCHETTA: “La ‘Galleria Portatile’ del P. Sebastiano Resta”, *Oratorium Archivium historicum Oratorii Sancti Philippi Neri* (giugno-dicembre, Roma 1977), pp. 85-96.

<sup>117</sup> A. M. BARCIA: “El libro de dibujos llamado de Aniello Falcone”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* VII/11 (noviembre 1903), pp. 323-328.



*un Rendeus di Cavalieri Amici*” que se reunían por la tarde para disfrutar de deliciosos dulces y de algunos entretenimientos.

Todo esto nos sirve para conocer cuál fue el ambiente cortesano del que se rodeó Carpio durante su estancia en Nápoles <sup>118</sup>. Estos testimonios nos sirven también para ver cómo en realidad, la experiencia romana le había marcado profundamente y cómo, de haberse producido su regreso a Madrid, antes de su muerte en 1687, habría transformado el panorama artístico e intelectual de la corte. Y, a pesar de que este tipo de cenáculos intelectuales ya se conocían en Madrid —como los que se celebraban en la Huerta de Recoletos del Almirante de Castilla, y tal vez, incluso, en la del Jardín de san Joaquín— si don Gaspar hubiera regresado a la corte, su experiencia italiana habría transformado el carácter de estas academias.

En lo que respecta a la colección que el marqués reunió en Nápoles, la mayoría procedía de la que atesoró en Roma, aunque no toda, puesto que una parte importante se empezó a enviar a Madrid y otra tenemos que suponer que se dispersó en Italia, bien a modo de regalo, bien en un intento por depurar la colección. En cualquier caso, cuando se redactó inventario de bienes a la muerte del virrey se contabilizaron unas mil doscientas pinturas, a las que habría que sumar las que ya había empezado a enviar a Madrid. Podemos decir que, al menos, durante el virreinato ingresaron en la colección seiscientos sesenta nuevas obras. Sin embargo, el problema a la hora de dilucidar la calidad de la colección, al contrario de la romana, es que en el inventario redactado a su muerte no asistió un pintor ya que no había dinero para pagarlo, de ahí que faltaran muchas atribuciones <sup>119</sup>.

Desde la corte se quería conocer cuál era el estado en que había quedado la hacienda del virrey. Las numerosas deudas que había dejado tanto en España como en Italia, la falta de medios para pagarlas, obligó a celebrar dos almoneadas en Madrid y Nápoles <sup>120</sup>. Además, la ausencia de la heredera en Italia —su

<sup>118</sup> Tenemos un testimonio de estas reuniones en el libro *La Gratitude* que Sebastiano Baldini dedicó al virrey durante su estancia en Nápoles. Me he ocupado de ello en L. FRUTOS: “*La Gratitude: espejo de la virtud*”, *Rara Volumina. Revista di Studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato* 1-2 (Lucca 2005), pp. 5-23.

<sup>119</sup> Una parte del inventario napolitano ha sido publicado parcialmente por M. BURKE y P. CHERRY: *Collections of paintings in Madrid...*, *op. cit.*, pp. 815-829.

<sup>120</sup> L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; recientemente, M. J. MUÑOZ: *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Fundación Arte Hispánico, Madrid 2008, pp. 99-132.

única hija, Catalina— y de poderes para actuar, sumada a la presión de los acreedores, complicó el control de la herencia. De hecho, parece ser que incluso hubo ocultación de bienes y el nuevo virrey, el conde de Santisteban, tuvo que tomar partido para poner orden. Incluso se llegó a solicitar a la Corona el embargo de los bienes para que nada saliera a Madrid antes de que se abriera la almoneda y se hubieran satisfecho las deudas. Y es que, precisamente, uno de los más importantes acreedores era la propia Corona; en efecto, tenían especial peso las deudas que se referían a los derechos de la media annata que se remontaban a 1660, y que todavía se seguían acumulando a la muerte del marqués <sup>121</sup>; de hecho, en 1692 se saldarían esas deudas a través de los bienes, tanto de la colección que había dejado en Madrid, como de la que había quedado en Nápoles, aunque en su mayoría procedían de la del Jardín de san Joaquín. Se eligieron entonces varias pinturas de Rubens, Van Dyck, Tiziano, Veronés, Bassano... todas ellas muy cercanas al gusto de las colecciones reales.

El resto de la deuda contraída con la Corona se pagó con las joyas que, a la muerte del virrey, se habían depositado, para mayor seguridad, en el banco de san Giacomo. Evidentemente, las dos que más preocupaban a la heredera por su valor y significado, eran el diamante grande que Luis XIV había regalado a don Luis de Haro tras la firma de la paz de los Pirineos y el espadín, regalo también del Rey Cristianísimo, que, a pesar de que se había argumentado que eran vinculadas a la casa, no habían podido salir de Nápoles <sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Efectivamente, en el inventario que se redactó a la muerte de don Luis se registraban como deudas por medias anatas de juro:

“más veinte quentos poco más o menos que se considera dever a Su magestad por razón de medias anatas tercias y quartas partes de que se a servido de balerse de los juro que Su Excelencia a tenido sitados en diferentes rentas del reyno desde primero de henero de seiscientos y çinquenta y quatro hasta el dicho día diez y seis de noviembre del dicho año de sesenta y uno= por quanto el tercio de diciembre de seiscientos y çinquenta y tres de que como dicho es Su magestad se balió se dio sarisfacción por la presidencia de Haçienda en partida de dos quentos seisçientos y setenta y tre mill duçientos y ochenta y dos maravedís librados en Andrea Piquinoti”.

<sup>122</sup> En una carta fechada el 14 de abril de 1688, Diego Ortiz de Zárate señalaba a la marquesa:

“la dificultad que aquí me ponían en la entrega de las joyas supponiendo no son de vínculo, y diciendo que hera necesario detenerlas mientras no se pagaba a los acreedores de la herencia del Marqués mi señor que santa gloria aya. Ahora doy quenta a V. E. de que el día siguiente renové con prieto mis instancias a los Regentes

Pero, tal vez, lo que más influyó y afectó a la configuración artística de la corte fue la llegada, varios años después de la muerte del marqués, del magnífico altar de pórfido para decorar la renovada capilla del Alcázar del que ya me he ocupado en otra ocasión <sup>123</sup>; el conjunto se completaba con la decoración al fresco y los lienzos de la historia de Salomón de Giordano <sup>124</sup>. A pesar de que estas actuaciones se llevaron a cabo los primeros años del siglo XVIII, hay que señalar que debían mucho a las iniciativas de Carpio.

El monarca tenía noticia de la existencia de este preciado altar que don Gaspar había encargado en Roma y trasladado después a Nápoles donde quedó inacabado a su muerte. El altar era de pórfido <sup>125</sup> “del mejor que ay en el mundo hermoso, unido, igual de color, lustroso y pulido”, y estaba formado por cuatro columnas, dos pilastras cuadradas, y cuatro medias pilastras embutidas en mármol blanco. Las columnas tenían una altura de siete pies y una pulgada y media <sup>126</sup>, y eran todas de una pieza. La cornisa del cuadro de en medio –en el que, en un principio, se iba a colocar una pintura de la *Epifanía* de Luca Giordano (Fig. 11)–

---

Carrillo y Jacca para que se me entregasen (como mi señora lo tiene ordenado), asegurando que el diamante grande y el espadín están vinculados y que siendo esto así no conseguían por este camino su satisfacción los asentistas respondiéndome que necesitaban conferirlo en colateral como lo hicieron ocho días ha, pero esta conferencia produjo tan mal efecto que entre seis puntos que resolvieron tocantes a estas dependencias fue uno que no se permitiese sacar no sólo las joyas y el altar pero ninguna otra alhaja de las que han quedado” (ADA, C<sup>a</sup> 162-21).

<sup>123</sup> L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ: “La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido”, *Reales Sitios* n<sup>o</sup> 164 (2005), pp. 50-69.

<sup>124</sup> L. FRUTOS: “Los conjuntos destruidos: La Capilla Real del Alcázar y la Basílica de Atocha”, en A. ÚBEDA (coord.): *La pintura mural de Luca Giordano*, Museo Nacional del Prado, Madrid (en prensa).

<sup>125</sup> Del altar conservamos varias descripciones; una de ellas, en italiano, corresponde al inventario realizado con motivo de la muerte del VII marqués del Carpio en Nápoles en 1687. Asimismo, se conservan dos copias, una en italiano y la otra en español, con la descripción del altar que se envía a España acompañando un dibujo del mismo (ADA, C<sup>a</sup> 221-2; L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; M. J. MUÑOZ GONZÁLEZ: “La Capilla Real del Alcázar...”, *op. cit.*

<sup>126</sup> Un pie equivale 27,86 cm, y una pulgada a 2,3 cm, de manera que las columnas del altar tenían una altura de cerca de dos metros (c. 198,55 cm).

FIG. 11

Luca Giordano: *Epifanía*  
(Galleria Palatina. Florencia)



tenía ágatas en las cuatro esquinas y amatistas ligadas con cobre y hojas de lapislázuli. Los dos escalones del altar eran también de pórfido y, sobre ellos, se disponían doce candelabros de cobre, con tres serafines cada uno como pie, que, según parece, continuaban sin dorar a la muerte del virrey. Los capiteles estaban acabados como si fuesen de plata, y las cornisas, de cobre colado, estaban también sin dorar. En el frontispicio del medio se pensaba colocar las armas de Carpio. Todo ello “se avía de dorar [...] el metal á fuego pues el pórfido con el oro haze muy buena vista y es cosa real y única” <sup>127</sup>.

<sup>127</sup> ADA, C<sup>a</sup> 221-2, Declaración del altar hecho por el Señor Marqués del Carpio, que Dios aya según se ve de la planta.

A la muerte del virrey, los autores aún reclamaban el pago de lo que se les adeudaba <sup>128</sup>, ya que no iban a continuar trabajando en las obras del altar si no se atendían sus pagos <sup>129</sup>. Y eso teniendo en cuenta que el altar era una de las joyas que se quería sacar rápidamente de Nápoles y enviar a España para evitar que formara parte de los pagos a los acreedores. El altar se encontraba en manos de los testamentarios; Filippo Schor realizó –como ingeniero real– un inventario y tasación del estado de la obra y del importe necesario para terminarlo <sup>130</sup>.

En cualquier caso, se trataba de uno de los bienes más preciados de la colección del marqués y, de hecho, existían varios potenciales compradores; entre ellos, el Gran Duque de Toscana que, si bien no consiguió hacerse con el retablo, que acabó como pago de deudas en manos de los banqueros florentinos que habían atendido las finanzas del marqués, sí se hizo con el lienzo de Giordano que se conserva en las colecciones mediceas <sup>131</sup>. En su lugar, se pensaba colocar una estatua de la Inmaculada.

<sup>128</sup> ADA, C<sup>a</sup> 197–28. Carta de Nicolás de Burgos a doña Catalina. Nápoles, 4 de marzo de 1689. Se remitían “las cartas de Pablo Perela y Juan Battista Capotio acrehedores de la herencia de el Señor Marqués (que esté en el cielo) por el altar, y fuente, que su Excelencia les mandó hacer, y todavía se han de perficionar”, y además, pedía que se le informara qué se debía hacer con el altar, si acabarlo, “o si se han de vender haviendo algunas proposiciones de compra; o si se han de reservar según el signor marqués difunto lo dipusso”.

<sup>129</sup> “Hállase el altar de pórfido sin haverse acavado del todo sobre lo quel con vista de la nota que se tiene que Su Excelencia mande lo que se huviere de executar pues el maestro que le ha hecho reúsa alargarle sin que se le satisfaga lo que alcanza no dejando de prevenir fuera de combenio el incluir esta alaja entre las que huviere de tomar Su Magestad por la transación” (ADA, C<sup>a</sup> 217–12).

<sup>130</sup> “El altar que el señor Marqués del Carpio mandó haçer y en su testamento dispuso que perfeccionado se llevase a la villa de Loeches, se compone de bronce, y de diferentes piedras hallándose tan solamente dorado el marco de en medio que es de lapislazaro y ágadas orientales donde se de poner la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto que todavía se ha de hacer custodia y las cartas de Gloria y del Evangelio con los dos escudos de Armas de S. E. y según dicen Pablo Perela y Juan Bautista Capocio que son los artífices de que le han labrado valdrá en la conformidad que oy se hará y quedó al tiempo de la muerte de S. E.” (ADA, C<sup>a</sup> 197–28).

<sup>131</sup> L. FRUTOS: “Noticias sobre la historia de una dispersión...”, *op. cit.*; “Luca Giordano y los Médici”, en *Ricerche sul’600 napoletano. Saggi e documenti 2003–2004*, Electa, Nápoles 2004, pp. 153–157; G. DE VITO: “‘Per quel poco che conosco poco meglio ha fatto tiziano’ L’Adorazione dei Magi di Luca Giordano a Palazzo Pitti”, *Ricerche sul’600 napoletano. Saggi in memoria di Oreste Ferrari 2007*, Electa, Nápoles 2008, p. 55.

De todos modos, el altar, a pesar de su riqueza, tenía relativo interés para esta compañía financiera, de manera que acabó desmontado en una de las habitaciones del monasterio de Monteoliveto en Nápoles, a la espera de una posible venta <sup>132</sup>. Pasaron casi diez años hasta que se presentó la ocasión. Con la llegada de don Luis de la Cerda, IX duque de Medinaceli, al gobierno del virreinato <sup>133</sup>, la citada compañía bancaria Del Rosso-Guidetti-Gondi aprovechó para reclamar el pago de las deudas que la Corona aún mantenía con ellos <sup>134</sup>.

Como ya he adelantado, por esas fechas se estaban llevando a cabo una serie de obras en la capilla real <sup>135</sup>. Desde 1692, Luca Giordano estaba en Madrid <sup>136</sup> y se le encargaron los frescos de la capilla <sup>137</sup> y una serie de cuadros de la historia de Salomón, que terminará Solimena <sup>138</sup>. No sería extraño pensar que, en

<sup>132</sup> He podido localizar los pagos del alquiler de la citada habitación en el Monasterio de Monteoliveto de Nápoles, efectuados tanto por la compañía bancaria, como por el otro beneficiario del altar, Paolo Perrella (ASF, Martelli, filza 490, buste 28 y 33).

<sup>133</sup> Don Luis de la Cerda Fernández de Córdoba y Folch de Cardona y Aragón había servido en Nápoles durante el virreinato de Carpio, con el título aún de marqués de Cogolludo como capitán General de las Galeras. En 1687 fue nombrado embajador en Roma y, en 1695, virrey de Nápoles, donde permaneció hasta 1701, fecha en la que regresó a España coincidiendo con la guerra de Sucesión.

<sup>134</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 5616, carta de la compañía Bancaria Del Rosso-Gondi al cardenal Francesco María de Medici pidiendo recomendación del pago de deudas que la Corona tiene con ellos al nuevo virrey duque de Medinaceli.

<sup>135</sup> V. GÉRARD: “Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: Capilla y Oratorios”, *AEA* (1983), pp. 275-284.

<sup>136</sup> F. S. BALDINUCCI: *Vite de artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma, ed. 1975, p. 356:

“[...] giunta all'orecchio del Re Carlo II la fama non solo del sapere di Luca ma inoltre della velocità del dipinger di lui, commesse per espresso mandato al sopraccennato viceré che subito ordinasse a Giordano che si portasse a Madrid”.

<sup>137</sup> “[...] Dipinse la capella del Regio Palazzo, anch'essa opera così singolare che non vi è dilettante, nè professore che, portandosi colà, non voglia con i propri occhi gustarla. Nè poteva essere altrimenti, mentre dipinsela Giordano con quella diligenza che ricercava la continua presenza delle Maestà del Re e della Regina [...]” (*Ibidem*, p. 360).

<sup>138</sup> B. DE DOMINICI: *Vite de pittori, scultori...*, *op. cit.*, III, p. 429:

“[...] Aveva Luca Giordano dato principio, allorché dalle Spagne fece ritorno in Napoli a dodici quadri, con istorie del vecchio testamento, che adornar dovevano la Real Cappella di Madrid, e ne aveva abbozzati gran parte, essendo grandiosi la maggior parte di essi; ma

esos momentos, teniendo en cuenta las deudas que su Majestad debía satisfacer con los citados banqueros y el hecho de que el anhelado altar por el que se había interesado el rey diez años antes hubiera quedado recluido en una de las habitaciones del convento napolitano de Monteolivetto, se aprovechara la ocasión para saldar en parte dichas deudas con el propio altar. Tal vez, Filippo Schor, entonces en Madrid, refrescó la memoria al rey; además, el altar sería una obra perfecta para colocar en la capilla. De este modo, comenzaron las negociaciones con el virrey Medinaceli y los citados asentistas; al final, a pesar de las demoras, el altar ya estaba montado en la capilla real de palacio en noviembre de 1701. De este modo, la memoria de Carpio perduraría en la corte incluso a su muerte.

Desde el punto de vista del mecenazgo, hay que señalar cómo también las relaciones de Carpio con artistas, músicos y compositores, tendrían un eco en la corte madrileña; basta pensar en las relaciones mantenidas con Luca Giordano, Filippo Schor o Alessandro Scarlatti. De hecho, se ha relacionado la llegada del compositor palermitano a Nápoles con el inicio de su gobierno y, por ende, con la temprana recepción de su música en la corte todavía en tiempos de Carlos II. Algo similar ocurriría también con el famoso *castratto* Matteo Sassano, *Matteuccio*, conocido como “el ruiseñor de Nápoles”, que estuvo al servicio del virrey y que fue reclamado después a la corte <sup>139</sup>. Directamente relacionado

---

*prevenuto dalla morte gli lasciò imperfetti: per la quale cosa fu ordinato a Solimena che compir gli dovesse, e quest'ordine gli fu dato dal Vicere marchese di Vigliena per parte del re Filippo V nel 1706, ma il nostro modestissimo pittore non volle por mano a quelli del Giordano, cui egli venerava al pari de' gran maestri; ma ordinate le tele cosimili li dipinsi da capo con storie istesse, e le figure del medesimo Luca, sol variandone taluna, che non era stata quasi nemena concepita da quello, e (secondo il suo solito) prendendo del naturale i nudi, i panni, e le azioni, che li parvero più necessarie, colori così maravigliosamente quei quadri, che furono l'incanto non solo di tutti i nostri cittadini, e dei professori, ma eziandio di tutta la corte di Madrid, ove con gran applauso universale furono ricevuti. E da indi in poi il Solimena ha seguitato a dipingere con la stessa vaghezza di colore, che abbellita con sua maniera è stata l'incanto d'ogni persona”.*

Para una reproducción de la serie y bibliografía véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Luca Giordano y España*, Cat. Exp. Palacio Real, Madrid 2002, pp. 288-289; N. SPINOSA: “‘Le Storie di David e Salomone’ per l’Alcázar di Madrid: Giordano o Solimena”, en *Studi sul Barocco romano. Scritti in honore di Maurizio Fagiolo dell’Arco*, Skira, Roma 2004, pp. 367-372; L. FRUTOS: “Los conjuntos destruidos...”, *op. cit.*

<sup>139</sup> L. FRUTOS: “Cuatro virtuosos del teatro en Nápoles y sus retratos en Madrid”, *Early Music* (en prensa).

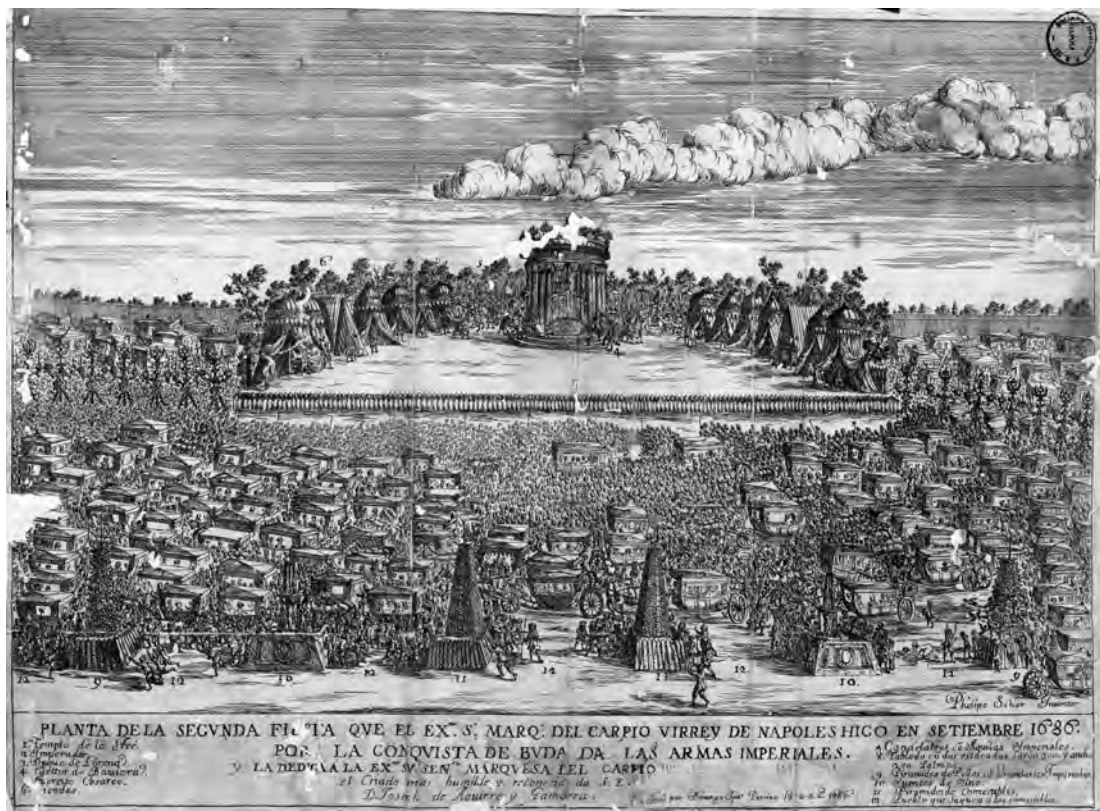


FIG. 12

Filippo Schor: *Celebración por la toma de Buda*. Nápoles, 1686

con la escena teatral volvemos a encontrar al ingeniero Filippo Schor, que fue empresario del teatro de san Bartolomeo en Nápoles y responsable de algunas de sus escenografías teatrales durante el gobierno de Carpio. De nuevo, su presencia en la corte madrileña acompañando al altar de pórfito, contribuiría a difundir el lenguaje berniniano.

Lo mismo ocurrió con Luca Giordano y con los intentos por parte de Carpio de atraerlo a la corte; de hecho, casi lo consiguió, aunque fue durante el gobierno de su sucesor cuando el pintor napolitano llegó a Madrid marcando con su obra la evolución de muchos artistas de nuestro país. Algo similar ocurrió con el citado encargo de pinturas que el rey había encargado a Luca en tiempos del marqués –hasta ciento veintidós cuadros para decorar el alcázar y palacio de



la reina— y que, debido a la repentina muerte del virrey, llegaron a Madrid en tiempos de su sucesor, el conde de Santiesteban. Precisamente, estas eran las pinturas que supuestamente Carpio había mandado copiar y que el rey había reclamado después a los herederos:

Su Magestad a embiado orden por don Manuel de Lira al señor virrey [conde de Santisteban] para que recoxa las copias de las pinturas de Jordán que se embiaron a la Reyna suponiendo hay havido fraude;

el monarca pretendía evitar así que la colección del marqués tuviera una escala regia <sup>140</sup>.

También llegaban noticias a la corte de la celebración de las fiestas de carnaval, las onomásticas y cumpleaños de sus Majestades o el festejo de determinadas fiestas religiosas, como el *Corpus Domini*, o políticas, como la toma de Buda (Fig. 12). En todas ellas Carpio se preocupó por erigirse como un nuevo Prometeo que volvió a iluminar toda la ciudad de Nápoles. En definitiva, la experiencia italiana de don Gaspar marcó profundamente el concepto que tenía de corte, de representatividad y, sobre todo, del potencial valor que tenían las artes para la configuración de su imagen. De hecho, si atendemos a los testimonios que dejó de su paso por el reino, Carpio se aseguró de dejar una imagen olímpica, digna de ser cantada por los clarines de la Fama. Esa imagen y, sobre todo, los contactos establecidos con artistas, compositores, músicos y otros virtuosos tendrían su repercusión en la corte madrileña; gracias a Carpio, Italia y lo italiano tuvieron una presencia si cabe más palpable en la configuración de una corte que, en los últimos años del reinado de los Austrias, volvía sus ojos a Italia para intentar revitalizar su imagen.

<sup>140</sup> L. FRUTOS: “Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio” en J. L. COLOMER (coord.): *Nápoles y España*, Centro de Estudios Europa Hispánica, (en prensa).

# *Arte e potere: La politica culturale di Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, ed il Theatrum Omnium Scientiarum*

Alessandra Anselmi \*

## 1. INTRODUZIONE

Come per molti altri viceré di Napoli la figura di Iñigo Vélez de Guevara y Tassis VIII conte de Oñate y III de Villamediana (1597-1658) ancora attende un'attenzione monografica, che consideri oltre alla sua azione politica –sulla quale si hanno, tra gli altri, gli importanti contributi di Giuseppe Galasso<sup>1</sup>–

\* Ringrazio Raffaele Perrelli per avermi aiutato nella revisione delle citazioni in latino, ovviamente, come sempre, le eventuali inesattezze sono da imputare all'autrice. Ringrazio anche Giancarlo Coccioni, Cesare De Seta ed Ida Mauro per alcune indicazioni di carattere bibliografico.

<sup>1</sup> Per le fonti, cfr. I. FUIDORO: *Successi del governo del Conte d'Oñate, 1647-1653*, a cura di A. Parente, Napoli 1932; D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli. Dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Napoli 1692, II, pp. 412-476; L. CRASSO: *Elogi di Capitani illustri*, Venezia 1683, pp. 326-330 e più avanti in nota 19, Celano. Per gli studi critici cfr. G. GALASSO: "Napoli nel Vicereame Spagnolo dal 1648 al 1696", in *Storia di Napoli*, Napoli 1970, VI, pp. 3-39; *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica cultura società*, Cava dei Tirreni 1972, 2 voll.; *Alla periferia dell'impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino 1994, pp. 36, 280-281; A. MUSI: *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli 1989, pp. 253-275. Sul conte de Oñate ha svolto una tesi di dottorato Ana MINGUITO, la tesi (*Linaje, Poder y Cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII Conde de Oñate en Nápoles 1648-1653*) è stata discussa il 2 luglio 2002 all'Università Complutense di Madrid, Facultad de Letras y Filosofía, Departamento de Historia. Sulla rivolta di Masaniello, anche se non tratta dell'Oñate si veda anche R. VILLARI: *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Roma-Bari 1980 (prima ed. 1967).

anche quella del mecenatismo culturale ed artistico, che finora è stato considerato solo parzialmente<sup>2</sup>. In questa sede prenderemo in considerazione un libro, il *Theatrum Omnium Scientiarum*, pubblicato nel 1650 per ricordare la solenne riapertura dello Studio, ovvero Università di Napoli, chiuso durante la rivolta di Masaniello. Come vedremo si tratta di un testo ricco di incisioni, che offre la possibilità di gettare ulteriore luce sulla politica culturale e quindi sull'azione di governo del Conte. Prima, però, è opportuno riportare alcune brevi notizie di carattere biografico su questo importante personaggio.

## 2. IÑIGO VÉLEZ DE GUEVARA Y TASSIS, VIII CONTE DE OÑATE

Iñigo Vélez de Guevara y Tassis VIII conte de Oñate nacque a Madrid il 2 giugno 1597 da una delle famiglie più ricche ed importanti del regno, il padre suo omonimo, Iñigo Velez de Guevara y Tassis V conte di Oñate, era stato ambasciatore a Vienna e poi a Roma, dal 1626 al 1628, morì a Madrid il 31 ottobre 1644. La prematura morte dei due fratelli maggiori, Pedro e Juan, permise ad Iñigo di assumere il titolo di VIII conte di Oñate. Poche le notizie sulla sua giovinezza. Sappiamo che ebbe il ruolo di gentiluomo di camera di Filippo IV e che nel 1625 ricevette la grandezza di Spagna. Sposò Doña Antonia Manrique de la Cerda da cui ebbe due figlie: Doña Catalina Velez Ladrón de Guevara e Doña Mariana Guevara. Come il padre e come altri nobili suoi pari decise, al fine di conseguire un posto nel *Consejo de Estado*, di arruolarsi nella diplomazia. Fu ambasciatore a Roma dal 1646 al 1648. A lui si deve l'acquisto dell'attuale palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa

<sup>2</sup> Cfr. G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, op. cit., I, pp. 85-121; A. ANSELMi: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, pp. 51-76, y "I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera", in *Locus Amœnus* 6 (2001-2002), pp. 293-304; A. MINGUITO PALOMARES: "La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles 1648-1653", in J. ALCALÁ-ZAMORA, E. BELENGUER (a cura di): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid 2001, pp. 957-974; A. MINGUITO PALOMARES: "El segundo viaje a Italia de Velázquez. Documentos inéditos del Archivo de estrado de Nápoles", *Madrid. Revista de arte, geografía e historia* 2 (1999), pp. 295-316 e "El resurgir de la corte. Fiestas y actos públicos durante el virreynado del VIII conde del Oñate en Nápoles (1649-1653)", in J. L. COLOMER (ed.): *Nápoles y España. Coleccionismo y mecenazgo artístico del los virreyes en el siglo XVII*, Fernando Villaverde Ed., Madrid 2009, pp. 323-338.

Sede e l'incarico della sua ristrutturazione a Francesco Borromini. L'edificio si contraddistingue per un ampio scalone (rifatto nell'Ottocento ma seguendo l'originario progetto), che riprende modelli spagnoli, attestando che il Conte era un attento mecenate in grado di interloquire con il suo architetto. In seguito allo scoppio della rivolta di Masaniello, l'Oñate venne nominato viceré di Napoli e quindi lasciò Roma nel febbraio del 1648, prendendo possesso della sua nuova carica il 2 marzo 1648. Fu richiamato a Madrid il 10 novembre 1653 ed entrò a far parte del *Consejo de Estado*. Nel 1657 si pensò di designarlo governatore di Milano, al posto del conte di Fuensaldaña, ma l'Oñate si ammalò gravemente e morì a Madrid il 28 febbraio 1658<sup>3</sup>.

Per quanto concerne la sua azione vicereale, sedata la rivolta di Masaniello, uno dei primi provvedimenti da lui presi per riportare il regno alla quiete e rafforzare il potere regio fu l'emanazione di un'amnistia per tutti coloro che avevano commesso un delitto durante i passati tumulti, cui seguirono il tentativo di sottomissione del baronaggio, il rafforzamento del ceto burocratico, misure sul controllo dell'annona ed il riordinamento fiscale<sup>4</sup>. Sistemate le questioni più importanti all'interno del regno l'Oñate si impegnò nello Stato dei Presidi e nel luglio del 1650, dopo aver lasciato la luogotenenza del regno a suo fratello Beltrán de Guevara, sconfisse i francesi a Portolongone<sup>5</sup>. Ancor prima, il ritiro della flotta francese che minacciava Napoli, avvenuto nell'agosto del 1648, e nel settembre dello stesso anno la partenza di Don Juan de Austria, diedero maggior vigore alla sua politica. Fu allora però che iniziarono anche misure di carattere repressivo per punire i responsabili della rivolta, aspetto che qui interessa solo per le sue implicazioni di carattere urbanistico.

### 3. LA POLITICA URBANISTICA E CULTURALE

Tra i ribelli condannati dopo aver sedato la rivolta vi fu Orazio Rossetto, che durante la rivolta era stato nominato dal Popolo carceriere maggiore della Vicaria:

<sup>3</sup> Per quanto detto finora cfr. A. ANSELMi: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna...*, *op. cit.*; "I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara...", *op. cit.*, e G. SIGNOROTTO: *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Milano 2001<sup>2</sup>, p. 266.

<sup>4</sup> Per quanto detto finora cfr. i testi citati sopra nella nota 1 in particolare G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 19-21.

chiamato comunemente Razzullo di Rosa, Capitano del quartiere della Zecca de' Panni, che fu cagione del secondo tumulto [...], fu decollato nella Piazza della Sellaria; [...] e furono demolite le case, nelle quali abitava il mentovato Razzullo, nido de' malcontenti, e d'huomini di mala vita. A perpetua memoria vi si fece spianare dal Viceré una buonissima strada, ed innalzare una bellissima fonte, dove fu scolpito in un marmo il seguente epitafio:

*Philippo IV Rege Catholico/D. Innicus Vélez de Guevara, et Tassis/  
Comes de Oñatte et Villamediana/Prorex./Hanc aperuit viam/ Qui foelici  
Pacis et Concordiae Triumpho/Iustitiae, Paci, et publicae quieti huius  
regni/viam aperuit./Perviam civili comodo ex invio angulo/ Plateam hanc  
fecit/Qui famis angustia laborantem populum/ Mirabiliter refecit/Praefecti  
sunt alii, ut gubernarent Regnum/ Praefectus est hic, ut stabiliret Regnum,  
quod gubernaret/Nec mirum, quod occlusam gressibus expedierit viam/Plus  
est, quod civium animus/Pacis et prosperitatis viam/Aperuit, munivit,  
servavit,/Sagaci industria/foelici indulgentia,/mirabili virtute<sup>6</sup>.*

L'Oñate, infatti, accompagnò la sua azione repressiva, con progetti urbanistici che volevano avere un valore politico dimostrativo e simbolico: nel 1650 fece dunque abbattere il Fondaco della Zecca de' Panni<sup>7</sup>, che sorgeva in piazza della Sellaria, e tutte le case del menzionato Orazio Rossetto. Al loro posto fu creata un'ampia strada che prese il nome di Largo Zecca de' Panni. A

<sup>6</sup> D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, op. cit., pp. 438-440. La condanna a morte di Orazio Rossetto fu eseguita il 19 febbraio 1649. Su questa ed altre condanne cfr. G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, op. cit., pp. 10-12.

<sup>7</sup> Il Fondaco deve il suo nome alla Zecca per il conio delle monete, trasportata nell'edificio nel 1285 ed alla trasformazione voluta da Ferdinando I d'Aragona nel 1473 in Fondaco dove esercitare l'arte della lana e della seta. Una fontana, al centro di un vasto cortile, dava la possibilità di esercitare le professioni connesse all'arte della lana e della seta, da qui il nome di Zecca de' Panni. Cfr. B. CAPASSO: "L'epitaffio del Mercato e la fontana della Sellaria (1647/1650-1889). Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti", *Napoli Nobilissima* VI (1897), pp. 133-140; E. NAPPI: "Documenti su fontane napoletane del Seicento", *Napoli Nobilissima* XIX (1980), pp. 216-231; F. SARDELLA (a cura di): *30 fontane di Napoli. L'utile e l'effimero nell'arredo urbano*, Napoli 1989, scheda 05; G. CANTONE: *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, pp. 420-422; *Napoli barocca*, Roma-Bari, 1992, pp. 234-236, ripreso in "Le fontane di Cosimo Fanzago", in F. STARACE (a cura di): *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del Regno d Napoli*, Lecce 2002, pp. 338-339, alla quale si rimanda anche per ulteriori notizie sulla piazza.

ricordo dell'intervento venne eretta una fontana, secondo Capasso tra il 1650 ed il 1653, che nel poi 1889, durante opere di risanamento del quartiere fu smontata e portata di fronte all'Archivio di Stato. In questa occasione ci si accorse che alcune lastre presentavano, nel rovescio, frammenti di un'epigrafe in italiano: si trattava delle scritte volute dal Popolo durante la rivolta del 1647, poste in Piazza Mercato, uno dei luoghi emblematici della rivolta di Masaniello, per rendere noti gli articoli e le concessioni del Duca de Arcos<sup>8</sup>. Questa fonte monumentale, formata da un arcone e da una vasca che raccoglie l'acqua uscente da due mascheroni laterali, reca gli stemmi del Re, del Viceré e della città di Napoli. Sull'arco la citata iscrizione, riportata da Parrino, elogia il viceré per aver aperto la via della Zecca de' Panni e quindi la via alla giustizia, alla pace e alla pubblica quiete del Regno; la scritta continua esaltando l'Oñate, che aveva trasformato un angolo impervio in una larga e bella strada e che aveva mirabilmente risollevato il popolo travagliato dalla fame, aprendo nell'animo dei cittadini la via della pace e della prosperità, con sagace industria, felice indulgenza e mirabile virtù. Oltre all'aspetto encomiastico e celebrativo è da ricordare che la costruzione della fontana e la realizzazione dello slargo fornirono il pretesto per tassare i proprietari di beni immobili nella zona, cresciuti di valore in seguito all'intervento. L'ingegnere direttore dei lavori fu Onofrio Gisolfo coadiuvato dal marmoraro Onofrio Galvano<sup>9</sup> mentre la progettazione della fontana spetterebbe a Cosimo Fanzago. Benché i documenti non facciano menzione del bergamasco la Cantone non esclude l'ipotesi di un originario progetto fanzaghano poi affidato per la realizzazione al Gisolfo<sup>10</sup>. Autore dell'iscrizione fu il gesuita Padre Giovanni Battista Mascolo<sup>11</sup>. Inoltre:

<sup>8</sup> B. CAPASSO: "L'epitaffio del Mercato...", *op. cit.*; G. CANTONE: "Le fontane di Cosimo Fanzago...", *op. cit.*, p. 338, la quale a sua volta rimanda al citato contributo di B. CAPASSO e K. FIORENTINO: "La rivolta di Masaniello del 1647", in *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 voll., Catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985, Museo Pignatelli 6 dicembre 1984-14 aprile 1985, Electa Napoli, Napoli 1984, II, pp. 43-49.

<sup>9</sup> Cfr. E. NAPPI: "Documenti su fontane napoletane...", *op. cit.* Lo studioso esclude la possibilità di un intervento fanzaghiano in quanto questi non compare nei documenti.

<sup>10</sup> Cfr. G. CANTONE: *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago...*, *op. cit.*, pp. 420-422, e *Napoli barocca...* (1992), *op. cit.*, p. 236.

<sup>11</sup> Cfr. B. CAPASSO: "L'epitaffio del Mercato...", *op. cit.*, e F. DE FILIPPIS: *Piazze e fontane di Napoli*, Napoli 1957, pp. 61-63. Sull'importanza dei gesuiti all'interno del disegno politico dell'Oñate, cfr. G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, p. 88.

Nella Gran Piazza del Mercato fè ristaurar quella fonte, che giace vicino al luogo, dove si regge la Dogana delle Farine [...] Nel mezzo della medesima Piazza del Mercato fè aprire un'altra nuova Fonte <sup>12</sup>.

Anche per una di queste si impiegarono le lastre che formavano la famosa scritta con i capitoli della rivolta. Sappiamo che questa aveva forma circolare, con una piramide nel mezzo, con quattro mascheroni con cannoni di bronzo da cui usciva l'acqua <sup>13</sup> (forse una ripresa, anche nel significato simbolico, della fontana di Piazza di Spagna, la Barcaccia, che era certo ben nota al Conte, essendo prossima al Palazzo dell'Ambasciata) <sup>14</sup>. Anche sulle fontane di Piazza Mercato vi erano iscrizioni, con la data 1653, dove venivano celebrati i meriti del viceré <sup>15</sup>.

“Una bellissima fonte” sempre munita di una scritta elogiativa, attribuita a Cosimo Fanzago, e sempre recante la data 1653, fu fatta realizzare “dirimpetto la Porta della Fortezza del Castel Nuovo” <sup>16</sup>.

Si deve, inoltre, al Conte il rifacimento dello scalone del Palazzo Reale. Opera iniziata nel 1650 da Francesco Antonio Picchiatti il quale, seguendo le direttive del viceré, realizzò un magnifico scalone che prendeva a modello quello dell'Alcázar di Toledo, come già aveva fatto Borromini a Roma per il Palazzo dell'Ambasciata <sup>17</sup>.

Molti altri interventi architettonici ed urbanistici, tra i quali la ristrutturazione di piazza del Carmine, quella dei Tribunali, delle carceri

<sup>12</sup> D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, pp. 463-464. Cfr. G. CANTONE: *Napoli Barocca...* (1992), *op. cit.*, pp. 236-237.

<sup>13</sup> Cfr. B. CAPASSO: “L'epitaffio del Mercato...”, *op. cit.*

<sup>14</sup> Sul significato simbolico della Barcaccia cfr. A. ANSELMI: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna...*, *op. cit.*, p. 173, cui si rimanda anche per la precedente bibliografia.

<sup>15</sup> Cfr. D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, pp. 463-466.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 462-463. Si veda inoltre G. CANTONE: *Napoli Barocca e Cosimo Fanzago...*, *op. cit.*, pp. 420-422.

<sup>17</sup> Cfr. F. MARIAS: “Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Augustinas de Salamanca y la escalera del Palacio Real”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte IX-X* (1997-1998), pp. 177-195; P. C. VERDE: “...che si facci una grada nova nel Regio Palazzo... Lo scalone reale e altre opere commissionate dal conte d'Oniate a Francesco Antonio Picchiatti”, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, pp. 143-150, e A. ANSELMI: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna...*, *op. cit.*

femminili alla Vicaria, l'esproprio a Pizzofalcone del "palazzo Loffredo, già villa Carafa, per insediarvi una polveriera e taluni contingenti di truppe spagnole già di stanza nei *quartieri*"<sup>18</sup> ed il restauro del palazzo della Dogana, solo per citarne alcuni, sono ricordati, oltre che dalle targhe commemorative, da Fuidoro, Parrino e Celano ma devono ancora essere oggetto di studi approfonditi<sup>19</sup>. Così come andrebbero indagati alcuni importanti progetti non realizzati a causa della rimozione dall'incarico:

meditava parimente d'abbellire tutta la spiaggia di Chiaia di Platani, e di Fonti, al quale effetto ne aveva comandato il disegno all'Ingegniere Pietro di Martino<sup>20</sup>,

al fine, riporta Fuidoro, "di dar comodità alle donne che all'estate vanno a diporto a Mergellina [...] accudite dalla numerosa e inutile servitù che le assiste in quel tempo" e l'allungamento del Molo Grande<sup>21</sup>.

Parrino riporta anche che "fece risarcire diversi ponti del Regno"<sup>22</sup> e sia questa affermazione sia il suo stemma nell'androne di Palazzo Arnone a Cosenza (Fig. 1)<sup>23</sup>, attuale sede della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed

<sup>18</sup> C. DE SETA: *Napoli*, Roma-Bari, 1999, p. 147, il quale prosegue osservando che "Questo provvedimento che ha un suo interesse urbanistico, fu dettato dall'esigenza di assicurare nelle mani vicereali una posizione strategica importante".

<sup>19</sup> Cfr. I. FUIDORO: *Successi del governo...*, *op. cit.*; D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*; C. CELANO: *Delle Notitie del Bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli 1692, giornata IV, p. 99, giornata V, pp. 24-25, 57, 100-102, 139-141, 149, giornata VII, pp. 12-17. L'intervento al carcere della Vicaria è menzionato anche da C. DE FREDE: "Il Tribunale della Vicaria. Scene di vita, di dolore, di morte nella napoli spagnola", *Napoli Nobilissima* XXXIV (1995), fasc. I-II, p. 44. Altri interventi sono menzionati da A. MINGUITO PALOMARES: "La politica cultural del VIII conde de Oñate...", *op. cit.*

<sup>20</sup> D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, p. 466.

<sup>21</sup> Cfr. I. FUIDORO: *Successi del governo...*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>22</sup> D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, p. 466.

<sup>23</sup> Lo stemma è databile agli inizi del 1649, in quanto oltre, nel campo centrale, con le insegne del Regno delle due Sicilie, sono presenti, in basso a sinistra, lo stemma del conte di Oñate e, in basso a destra, quello di Francesco Capecelatro che fu Preside di Palazzo Arnone, allora sede della Regia Audienza. Capecelatro ricevette la nomina a Preside di Calabria Citra il 16 dicembre 1648 e partì alla volta della città il 26 dello stesso mese, vi rimase per alcuni mesi. Egli fu inviato a Cosenza per riportare la pace e l'ordine nella provincia e quindi sedare i ribelli che avevano aderito alla rivolta di Masaniello:



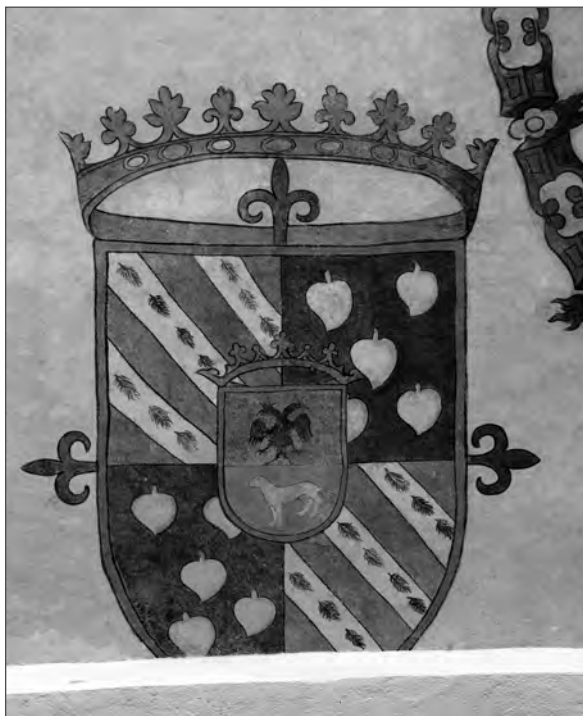


FIG. 1  
*Stemma del conte de Oñate,*  
Cosenza, Palazzo Arnone  
(foto Attilio Onofrio)

Etnoantropologici e della Galleria Nazionale di Cosenza, inducono a pensare che l'Oñate si interessò anche alle Province del Regno, ma è questo un aspetto totalmente da indagare.

Piuttosto scarse sono anche le notizie concernenti la committenza in campo pittorico, anche se non manca un ritratto celebrativo, realizzato da Massimo Stanzione, che raffigura il Conte a cavallo, secondo una consolidata tipologia che ha le sue origini nel prototipo costituito dal celeberrimo ritratto di Carlo V

---

“La ragione principale che spinse alla realizzazione dell’affresco fu il desiderio del Capecelatro di eternare, con la dipintura delle armi reali, di quelle del Viceré e delle proprie, la pacificazione della provincia di Calabria Citra avvenuta proprio durante il periodo del proprio governo e di eternare e glorificare, di conseguenza, anche la propria opera. Non è da escludere, tenendo presente questo intento glorificatore, il carattere monitorio dell’affresco” (P. IANNI: “La datazione degli affreschi”, *Bollettino della Galleria Nazionale di Cosenza* 0 [2007], p. 28. Lo stemma è descritto da S. CIPOLLA: “Descrizione araldica degli stemmi della volta dell’androne di Palazzo Arnone”, *Ibidem*, pp. 25-26).

a Mülbergh di Tiziano, e spetta molto probabilmente all'Oñate la decisione di ornare con i ritratti dei viceré una delle sale del Palazzo Reale <sup>24</sup>.

L'Oñate favorì anche le Accademie in particolare quella degli Oziosi <sup>25</sup> e fu il primo a preoccuparsi di far scrivere una storia ufficiale della rivolta del 1647, affidando il compito allo scrittore Raffaele Torre, che nel 1651 pubblica il *Dissidentis, desciscentis receptaeque Neapolis libri VI* <sup>26</sup>.

Si deve, inoltre, a lui l'introduzione a Napoli delle commedie in musica, servendosi a tale scopo di una compagnia, quella dei Febi Armonici (che aveva formato a Roma nel 1646), facendo anche restaurare il teatro San Bartolomeo <sup>27</sup>. Nell'estate del 1649, solo per fare un esempio del suo mecenatismo in campo tetarale, fece rappresentare un dramma di Francesco Zaccone, Accademico degli Erranti, "con vaghissime apparenze, e mutazioni di scene" <sup>28</sup>, di cui Fuidoro dà una lunghissima descrizione. Negli intermezzi vennero recitate lodi al governo del viceré ed infine usciva Partenope, che dopo aver ricordato le sue sventure, rendeva grazie per la pace portata nel Regno dall'Oñate, supplicando il Re di conservare per sempre il Conte nel suo governo <sup>29</sup>.

Nel 1652 "rinnovò l'uso antico de' passatempi delle maschere nel Carnevale" <sup>30</sup>, introducendo:

l'obbligo, per le corporazioni delle arti annonarie, di partecipare al carnevale per caratterizzarlo con la presenza di gruppi legati al governo,

<sup>24</sup> Su questo aspetto cfr. A. ANSELMi: "I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara...", *op. cit.*

<sup>25</sup> Cfr. G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>26</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 94-103.

<sup>27</sup> Cfr. C. CELANO: *Delle Notizie del Bello...*, *op. cit.*, giornata V, pp. 24-25; D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, p. 467; U. PROTA GIURLEO: *I Teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli 1962, p. 137. R. BOSSA: "La musica nella Napoli del Seicento", in *Civiltà del Seicento a Napoli...*, *op. cit.*, II, pp. 22-23; F. MANCINI: "L'immaginario di regime. Apparati e scenografie alla corte dei viceré", in *Civiltà del Seicento a Napoli...*, *op. cit.*, II, pp. 27-35; S. CARANDINI: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari 1990, pp. 109-111; A. MINGUITO PALOMARES: "La politica cultural del VIII conde de Oñate...", *op. cit.*, pp. 968-970.

<sup>28</sup> D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, p. 467.

<sup>29</sup> Cfr. I. FUIDORO: *Successi del governo...*, *op. cit.*, p. 436.

<sup>30</sup> Cfr. D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, *op. cit.*, p. 460.

limitare la sua potenzialità eversiva e sottrarre visibilità alle mascherate degli aristocratici <sup>31</sup>.

Grande risalto venne dato anche alla festa del *Corpus Domini* <sup>32</sup>.

Quanto detto finora attesta dunque la grande attenzione che, da abile regista, l'Oñate ed il suo *entourage* riservavano, nell'ambito della politica di governo, a quella che possiamo definire, con termine molto moderno, la promozione dell'immagine, affidandosi ad abili artisti, quali Fanzago, ed abili letterati, tra questi Giovanni Battista Cacace, autore del *Theatrum Omnium Scientiarum*.

#### 4. IL *THEATRUM OMNIUM SCIENTIARUM*

Il *Theatrum Omnium Scientiarum* <sup>33</sup>, pubblicato a Napoli dall'editore Roberto Mollo nel 1650, è dedicato al viceré dai professori dello Studio, ovvero Università di Napoli. Questo testo <sup>34</sup>, è già stato oggetto di parziale attenzione prima da parte di Mario Praz <sup>35</sup>, quindi in una brevissima scheda di catalogo <sup>36</sup>,

<sup>31</sup> Cfr. L. BARLETTA: "Un esempio di festa: il Carnevale", in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998, Napoli 1997, p. 92.

<sup>32</sup> Cfr. I. FUIDORO: *Successi del governo...*, *op. cit.*, pp. 29-30. Sulle feste promosse dal Conte si veda inoltre A. MINGUITO PALOMARES: "El resurgir de la corte...", *op. cit.*

<sup>33</sup> Il titolo completo è il seguente: *Theatrum Omnium Scientiarum sive Apparatus quo exceptus fuit Exc.mus Princeps D. Innicus de Guevara et Tassis Comes de Oñate, & Villamediana, & c. ac neapolitani regni prorex sapientissimus in neapolitana accademia in instauratione studiorum anni MDCXLIX cum post sedatos neapolitani regni tumultus tanto principe auspice neapolitana pallas armorum turbine pene obruta caput erexit. Professores Gymnasii neap.ni moecenati suo vere optimo, vere maximo, grati animi ergo P. D. C.*, Neapoli, Robertus Mollus Typographus Excudebat, Anno Dni MDCL.

<sup>34</sup> Per quanti volessero visionare il libro, ricordiamo che copie del libro sono conservate: nella Biblioteca Hertziana a Roma, nella Biblioteca Nazionale di Napoli e nella Biblioteca Nacional de Madrid, un'altra, nell'Archivo Histórico de la Orden Mercedaria, Monasterio de El Puig de Santa María, è menzionata nel testo citato in nota 38. Su stampa, censura e biblioteche al tempo dell'Oñate cfr. G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, pp. 90-94.

<sup>35</sup> Cfr. M. PRAZ: *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma 1964, pp. 293-294.

<sup>36</sup> Cfr. S. BARLETTA: "Roberto Mollo", in *Civiltà del Seicento a Napoli...*, *op. cit.*, II, p. 464.

poi da parte della scrivente, in relazione ad uno scomparso dipinto di Ribera menzionato nel testo<sup>37</sup> ed infine in un contributo di Rafael García Mahiques, Victor Mínguez Cornelles e Vicent Zuriaga Senent, che analizzano sinteticamente la struttura del libro<sup>38</sup>.

In questa sede, riprenderemo le fila del discorso spostando però l'accento sul rapporto tra arte e potere, senza la pretesa di svolgere un discorso esaustivo, che sarà possibile solo una volta delineato un quadro più preciso e dettagliato della figura dell'Oñate, in quanto la maggior parte delle iniziative in campo urbanistico e culturale, menzionate nel precedente paragrafo, ancora attendono una ricognizione circostanziata. Inoltre è ancora da svolgere un'indagine approfondita che possa stabilire il posto che il libro occupa all'interno della cultura seicentesca delle imprese e degli emblemi, così come devono essere ancora vagliate scrupolosamente le fonti classiche a cui il testo fa costante riferimento. Stabiliti questi limiti ci è sembrato però ugualmente utile riportare l'attenzione su un libro che, per come è strutturato, risulta molto peculiare e conferma che il conte de Oñate era molto attento alla relazione tra arte e potere.

Per quanto concerne lo Studio di Napoli, o Ginnasio Napoletano, sin dalla sua fondazione fu un'istituzione strettamente legata ai sovrani e poi ai viceré:

L'obiettivo che la corte madrilena attraverso continue riforme mirò a raggiungere consisteva fondamentalmente nel potenziare lo studio pubblico cittadino, facendo convergere in quell'unica sede insegnamento universitario, dibattito culturale e rinnovamento scientifico,

<sup>37</sup> Cfr. A. ANSELMi: "I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara...", *op. cit.*, pp. 296-298.

<sup>38</sup> Cfr. R. GARCÍA MAHÍQUES, V. MÍNGUEZ CORNELLES, V. ZURIAGA SENENT: "Theatrum Omnium Scientiarum (Nápoles, 1650)", in S. LÓPEZ POZA (a cura di): *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de the Society for Emblem Studies, A Coruña, 2002 = A florilegium of studies on emblematics. Proceedings of the 6th International Conference of the Society for Emblem Studies, A Coruña 2002, Ferrol 2004*, pp. 399-410 (ringrazio Ida Mauro per avermi segnalato questo contributo). Riferimenti a questo libro si trovano anche in *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI e XVII*, Napoli, 2005 (Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, Serie IX, n. 7), coordinamento scientifico e saggio introduttivo di P. ZITO. Non è invece preso in considerazione da R. PALMER: "Making sense: neapolitan illustrated books in the european republic of letters", in L. PESTILLI-I. D. ROWLAND-S. SCHÜTZE (a cura di): "Napoli è tutto il mondo". *Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, Atti del convegno internazionale, Roma, 19-21 giugno, 2003, Pisa-Roma 2008, pp. 243-269, il cui saggio è dedicato ai *natural philosophers*.

con il fine di subordinare:

all'autorità ed al controllo della Corona la formazione professionale dei futuri uomini dell'apparato burocratico-giudiziario: in sostanza la diffusione del sapere, la libertà della scienza e delle idee sarebbero stati condizionati da quelle direttive centrali,

ma questi obbiettivi dovevano poi fare i conti con il Collegio dei Dottori<sup>39</sup>. Lo Studio dunque risenti sempre dei problemi politici del regno e poi del vicereame, a causa dei quali fu talvolta chiuso, come accadde anche durante la rivolta di Masaniello<sup>40</sup>. Sedata la rivolta il conte di Oñate oltre a riaprire lo studio –tra l'altro istituendo di nuovo l'insegnamento di Matematica, che per alcuni anni era rimasto vacante, affidando l'insegnamento al celebre Tommaso Cornelio (Rovito, 1614-Napoli 1686), medico, filosofo e matematico formatosi alla scuola cosentina sulle teorie anti-aristoteliche di Bernardino Telesio<sup>41</sup>–, fece restaurare l'edificio che lo ospitava dai tempi di Pedro Fernández de Castro conte di Lemos, viceré di Napoli dal 1610 al 1616. Quest'ultimo, nell'ambito di una riforma degli studi sul modello delle Università spagnole, in particolare quella di Salamanca, affidò a Giulio Cesare Fontana (figlio del più noto Domenico) la ristrutturazione della preesistente fabbrica della Cavallerizza, per trasformarla nel palazzo degli Studi. Fontana “realizzò un'importante costruzione con impianto simmetrico a due cortili divisi da un corpo centrale chiuso da un'alta facciata a due ordini”<sup>42</sup>. L'intervento iniziò nel 1612, ma i lavori nel 1616 si interruppero a causa della partenza del Fontana per la Spagna e quindi l'edificio, seppure agibile ed inaugurato nel 1615, non venne completato. Nel Settecento vi intervennero

<sup>39</sup> I. DEL BAGNO: *Il collegio napoletano dei dottori, privilegi, decreti, decisioni*, Napoli 2000, p. 42, cui si rimanda per la precedente bibliografia anche per la storia dello Studio, tra cui qui ci limitiamo a citare N. CORTESE: “L'età spagnola”, in *Storia della Università di Napoli*, Napoli 1924, pp. 386-388 e A. SARUBBI: “Lo Studio Napoletano nella cultura meridionale del Sei-Settecento”, *Archivio Storico per le Province napoletane* 16 (1977), pp. 231-243.

<sup>40</sup> N. CORTESE: “L'età spagnola...”, *op. cit.*, p. 386.

<sup>41</sup> Cfr. G. ORIGLIA: *Istoria dello Studio di Napoli*, Napoli 1753, pp. 87-99 e G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, pp. 85-86 e 90.

<sup>42</sup> G. DE TOMMASO: “Giulio Cesare Fontana”, in M. FAGIOLO e G. BONACCORSO (a cura di): *Studi sui Fontana una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma 2008, pp. 427-428.

Sanfelice e poi Fuga e dal 1778 venne adibito ad altri usi, attualmente è sede del Museo Archeologico <sup>43</sup>.

Se consideriamo che nella visione politica dell'Oñate era quanto mai importante la formazione e lo sviluppo "di una nobiltà di toga nei ranghi dell'amministrazione", onde raggiungere un nuovo equilibrio politico "fondato non più sull'asse monarchia-feudalità, ma su quello monarchia-ceto mercantile finanziario-ceto togato" <sup>44</sup>, si comprende che lo Studio rivestiva nell'ambito della sua azione di governo un ruolo quanto mai importante. Il Conte volle che la riapertura fosse celebrata con una solenne cerimonia, svoltasi nel novembre del 1649 <sup>45</sup>. All'interno dello Studio, e più precisamente nel teatro e nel percorso che ad esso conduceva <sup>46</sup>, come spiegato e descritto nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, venne realizzato un fastoso apparato, formato da drappi in seta ornati di figure allegoriche, imprese ed emblemi che elogiavano le capacità militari, politiche e culturali dell'Oñate ed in particolare la sua Sapienza. Affinché non si perdesse memoria dell'apparato, si decise di realizzare e dedicare al Conte il menzionato libro, ricco di incisioni dove sono riprodotti gli emblemi, le imprese e le allegorie che decoravano lo studio in occasione della cerimonia di riapertura.

Autore dei testi tutti, con l'eccezione di alcuni componimenti poetici, in latino è Giovan Battista Cacace, professore di Istituzioni Civili, dal 1649 al 1658 (giorno della sua morte) e Retorica <sup>47</sup>, il quale acquisì una certa fama per le sue composizioni in latino sia in versi sia in prosa <sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Cfr. N. CORTESE: "L'età spagnola...", *op. cit.*, pp. 341, 354-355, 384-390, 427; G. CECI: "Il Palazzo degli Studi", *Napoli Nobilissima* XIII (1904), pp. 151-157, 161-165, 180-183 e G. DE TOMMASO: "Giulio Cesare Fontana", *op. cit.*

<sup>44</sup> Cfr. A. MUSI: *L'Italia dei Vicerè. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Cava de' Tirreni 2000, pp. 172, 221, cui si rimanda per la precedente bibliografia dello stesso autore.

<sup>45</sup> Cfr. G. ORIGLIA: *Istoria dello Studio di Napoli...*, *op. cit.*, libro V, p. 89, e N. CORTESE: "L'età spagnola...", *op. cit.*, p. 341. Il mese in cui si svolse la cerimonia è specificato nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, si veda la prefazione al "Benevolo lectori", di G. B. CACACE. Mentre I. FUIDORO: *Successi del governo...*, *op. cit.*, pp. 118-119, riporta che la cerimonia si svolse in ottobre.

<sup>46</sup> Incisioni riproducenti l'esterno dello Studio, la pianta ed il teatro sono pubblicate in C. CELANO: *Delle Notizie del Bello...*, *op. cit.*

<sup>47</sup> Cfr. N. CORTESE: "L'età spagnola...", *op. cit.*, pp. 341 e 354.

<sup>48</sup> Cfr. B. CAPASSO: "L'epitaffio del Mercato...", *op. cit.*, p. 139.



FIG. 2  
Frontespizio del *Theatrum Omnium Scientiarum*

Il frontespizio del libro (Fig. 2), disegnato ed inciso, da Nicolas Perrey <sup>49</sup>, raffigura un colonnato a semicircolo, al di sopra del quale siedono dieci putti che sorreggono degli stemmi, cinque dei quali contengono un cuore e quindi alludono allo stemma del conte di Oñate (Fig. 1), il cui ritratto è posto in alto a sinistra <sup>50</sup>, trasportato da una figura identificabile con la Fama. Sul perimetro del semicircolo vi sono le personificazioni delle Scienze, facilmente identificabili, anche perché compaiono all'interno del testo; abbiamo quindi da sinistra verso destra: la Teologia, la Giurisprudenza, la Metafisica, la Dialettica, la Retorica, la Fisica, la Medicina, la Matematica. Solo la scienza all'estrema destra non trova ulteriore illustrazione all'interno del libro. Ce ne viene però data una indiretta spiegazione sempre all'interno del volume dove Cacace, riferendosi all'immagine della *Iurisprudencia*, informa della pari attenzione dimostrata dal viceré sia verso il diritto sacro sia verso quello profano (o diritto civile), asserendo che tuttavia, nonostante il rispetto per quest'ultimo, prevaleva in lui l'amore per la Religione <sup>51</sup>. Quindi la personificazione del frontespizio, che mostra una figura femminile con lo sguardo rivolto verso l'alto, una colomba sopra il capo, un libro sotto il braccio sinistro mentre con la mano destra regge una bilancia (dove sul piatto destro si riconosce un calice) dovrebbe raffigurare il Diritto Canonico <sup>52</sup>. Si tratta di una raffigurazione certamente ricca di implicazioni ed allusioni alla cultura giuridica dell'epoca e alla posizione dell'Oñate anche rispetto all'autorità pontificia <sup>53</sup>, sulla quale non ci possiamo soffermare, ma che denuncia l'estrema cura, sottigliezza e raffinata cultura retorica con la quale ciascuna di queste immagini venne pensata.

Dopo il frontespizio segue la dedica all'Ecc.mo Conte de Oñate da parte dei professori del Ginnasio. In queste pagine si evidenziano le straordinarie doti militari del viceré e si menzionano le sue imprese più famose, come quella

<sup>49</sup> Poche le notizie su Perrey, stando a A. OMODEO: *Grafica Napoletana del 1600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del Seicento*, Napoli 1981, p. 19. Perrey era figlio di un orafo spagnolo, attivo nella prima metà del Seicento, fu un prolifico incisore con una vasta produzione di cui la Omodei cita alcuni esempi.

<sup>50</sup> Su questo ed altri ritratti del conte cfr. A. ANSELMi: "I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara...", *op. cit.*

<sup>51</sup> Cfr. *Theatrum Omnium Scientiarum*, la parte riservata alle *Icones Scientiarum* e nello specifico la *Iurisprudencia*.

<sup>52</sup> Anche S. BARLETTA: "Roberto Mollo...", *op. cit.*, la menziona tra le scienze.

<sup>53</sup> Cfr. G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, pp. 102-106.



compiuta nell'estate del 1648 contro i francesi, decisi ad occupare Napoli e gran parte del Regno, ma poi costretti alla ritirata. Si fa riferimento all'impresa di Portolongone, riconquistata nel luglio del 1650. Si esalta inoltre l'abilità politica dimostrata dal viceré nell'aprile del 1648 con il soffocamento della rivolta che per quasi due anni aveva sconvolto Napoli e il regno. Si loda poi l'abilità del Conte nel risolvere la crisi economica e finanziaria del Regno, causa principale dei malcontenti:

*Populo etiam, qui ob intestini Martis incomoda penè iacebat exanimatus, rem frumentariam providisti, ipsa ad miraculum obstupefaciente natura, quod quàs ipsa segetes suppetere desperabat, tu per exteras Provincias toto Mediterraneo conquisitas importari Neapolim imperaveris.*

Sempre nella dedica non mancano parole di elogio per non aver mai tralasciato, in momenti così difficili, i progetti di restauro e abbellimento della città nonché la cultura e le lettere:

*Et haec cum ageres studia pacis non reposueras; pugnante quippe tuo ad Salernum milite, reficiendo nostro Gymnasio sedulam alii navabant operam, cumque Apollinis arcum in hostem intenderes, eiusdem in urbe citharam temperabas.*

Inoltre, l'attenzione mostrata nella ricostruzione e riapertura dello Studio motiva i membri dell'istituzione a rendere grazie, con la realizzazione del libro, a quanto da lui compiuto affinché non se ne perda memoria: "*Nè tamen idem qui occidenti Soli tantae celebritati terminus esset, omnem hunc apparatus typis committere, tuoque Nomini constituimus consecrare*".

Alla dedica fa seguito una prefazione al *Benevolo Lectori* scritta da Cacace. Qui l'autore continua a lodare il viceré per aver fatto risorgere il ginnasio e spiega di aver ricevuto l'incarico dall' "*Illustrissimus nostrorum Studiorum Praefectus, ac Regii Sacelli Maior Aedituus D. Ioannes de Salamanca*" di scrivere l'orazione inaugurale e versi per la riapertura dello studio.

Vi è poi una breve spiegazione, *Enarratio Apparatus*, di quanto realizzato per la solenne cerimonia di riapertura del 1649 e nella seguente pagina vi è un breve avvertimento dello stampatore Roberto Mollo.

Seguono, accompagnati da incisioni, 29 emblemi, 25 *Phrenoschemata* (imprese)<sup>54</sup>, poi 21 composizioni liriche di Cacace, prive di immagini ed otto

<sup>54</sup> R. GARCÍA MAHÍQUES, V. MÍNGUEZ CORNELLES, V. ZURIAGA SENENT: "*Theatrum Omnium Scientiarum...*", *op. cit.*, p. 403 osservano che l'uso della parola *phrenoschema*, in luogo di impresa, è un "cultismo" che deriva dal greco.

*Icones Scientiarum*, ovvero allegorie delle scienze (Retorica, Dialettica, Fisica, Metafisica, Matematica, Medicina, Giurisprudenza e Teologia), sempre accompagnate da incisioni e da brevi iscrizioni. Alle otto *Icones Scientiarum*, fa seguito una descrizione dell'apparato e della cerimonia, quindi alcuni componimenti in italiano scritti dai professori in lode del Conte. Le pagine successive riportano un'orazione al:

*Princeps Philosophus sive oratio in laudes Ex.mi ac Sapientissimi Principis D. Innici Vélez de Guevara y Tassis Comitis de Onnate, et Villamediana, & c. Ac Neapolitani Regni Proregis Meritissimi Habita in Regio Neapolitanae urbis Gymnasio In Instauratione Studiorum A D. Ioanne Baptista Caccacio I. C. Neapolitano Ac in eodem Gymnasio Institutionum Civilium, ac Rhetorices Professore An. Dni 1649.*

Si tratta di un lunghissimo elogio, ben trentuno pagine, che inneggia alla grandezza del Conte, ai suoi prodigi militari e politici, che hanno riportato Napoli alla vita. Speciali ringraziamenti gli vengono rivolti per aver riaperto lo studio riportandolo ai passati splendori. Numerosi elogi gli sono rivolti per l'attenzione dimostrata verso le lettere. Dopo qualche accenno alle lodevoli imprese della famiglia Guevara, Cacace, con enfasi sempre maggiore, esalta le virtù eroiche dell'Oñate, pari a quelle dei più grandi re ed imperatori della storia, tra cui, Alessandro Magno, Cesare ed Augusto, "*Philosophus Princeps*", in questo modo, seppure del tutto implicitamente, l'autore del testo finisce per elogiare se stesso e quindi i professori dello Studio. Cacace sottolinea anche la ricchezza verbale del Conte, la potenza delle sue parole e l'infinita saggezza che ne fanno un grande tra i grandi per l'appunto il Principe Filosofo. Lo splendore del Regno, infatti, era stato raggiunto non solo grazie all'abilità militare e politica, ma soprattutto grazie alle virtù e alla saggezza racchiuse nella sua persona, egli è dunque paragonato dal Cacace addirittura ad un semidio, dotato di sapienza, cultura letteraria ed amore per gli uomini di lettere.

D'altra parte anche Parrino sottolinea questo aspetto:

Non si deve però tacere, che'l buon genio del Conte non era solamente inclinato alle armi, ed al Gabinetto, ma anche à tutte quelle virtù, che possono desiderarsi nell'idea d'un buon Principe, ed in particolare alle lettere, quali volle, che fossero coltivate da' sudditi <sup>55</sup>.

<sup>55</sup> D. PARRINO: *Teatro eroico, e politico...*, op. cit., p. 467.

Altamente significativo, sempre per la sua componente politica, è il saggio di retorica che chiude il libro: *Rhetorum Academiae Specimen coràm Exc.mo Comite de Onnate Habitum*. Il saggio, che occupa tredici pagine, narra di uomo catturato dai pirati e non essendo stato riscattato dai figli decise di lasciare tutti i suoi averi alla chiesa. Dando prova della loro preparazione retorica, all'interno dello scritto, intervengono, come in una sorta di processo, gli studenti alcuni a favore delle motivazioni del padre altri contro. Il saggio si conclude a favore del padre i cui figli, ingrati non solo dovevano essere puniti privandoli dell'eredità ma anche con pene legislative "*Naufragium paternae haereditatis sentiat, qui paternam libertatem naufragam non adiuvit*". Seppure in forma allegorica vi è una chiara allusione alla rivolta di Masaniello e quindi a quella parte del Popolo "ingrati figli" che in circostanze difficili invece di aiutare e soccorrere il padre, ovvero il viceré lo abbandonano ed a lui si ribellano.

## 5. GLI EMBLEMI

Le prime immagini che incontriamo nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, dopo il frontespizio, sono 29 Emblemi, come è noto si tratta di una figura simbolica generalmente accompagnata da un motto o da versi<sup>56</sup>. Per ragioni di spazio non li descriveremo tutti limitandoci ad alcuni esempi, premettendo che le immagini, precedute da una spiegazione, sono inserite in un'articolata cornice ed al di sotto vi è il motto. Il primo (Fig. 3), con la scritta *Regna sapientibus committenda* è accompagnato da un'immagine che raffigura un re a cavallo dietro un carro, sul quale è un braciere da cui fuoriescono fiamme. Come spiega il paragrafo che lo precede, l'emblema è basato sul libro XXIII di Ammiano Marcellino, dove si parla della guerra di Giuliano contro i Persiani e si danno molte notizie sui loro costumi, come l'usanza solenne secondo la quale il fuoco sacro da essi custodito, in alcune occasioni deve precedere i loro re come buon augurio. Il fuoco in questo caso è simbolo della sapienza e come recita la scritta sopra riportata i "Regni devono essere affidati ai sapienti", quindi all'Oñate. Nel secondo emblema dal titolo *Ex virtute sospitas* ("Salvatrici grazie alla virtù") è raffigurata una donna in armatura con uno scudo, Pallade

<sup>56</sup> E' un tema su cui esiste una vasta bibliografia, qui si rimanda a G. ARBIZZONI: *Un nodo di parole e cose. Storia e fortuna delle imprese*, Roma 2002, in particolare pp. 171 e sgg. dove analizza il rapporto tra emblema ed impresa.



FIG. 3

*Theatrum Omnium Scientiarum, Emblema I*

che aveva sullo scudo la testa di Medusa per incutere terrore ai nemici, qui invece di Medusa sono raffigurati cinque cuori, questi, come spiegato nel testo che accompagna l'immagine, sono simbolo di vita ma fanno anche parte dello stemma dell'Oñate (Fig. 1), il quale ridiede la vita e l'amore al Regno, sconvolto dalla violenza. Nel terzo emblema è raffigurato un grosso pesce, preceduto da un pesce più piccolo. Nel testo che accompagna l'immagine si dice che l'emblema si basa sul libro IX dell'*Historia Naturalis* di Plinio nel quale si parla della Balena che oppressa dal peso delle sue ciglia non riusciva più ad aprire gli occhi e quindi non sapeva dove dirigersi. La Divina Provvidenza inviò il pesce topolino per farle da guida. Il racconto vuole alludere al conte de Onate che con la sua Sapienza assume la funzione del pesce topolino nei confronti della Balena, ossia il Regno di Napoli, mostrandogli la via della vera pace e della tranquillità, come quando scoprì gli inganni del Duca di Ghisa ed i suoi intrighi che portarono il Popolo alla rivolta. La scritta *Certa Dux Sapientia* che accompagna l'immagine

OMNIVM SCIENTIARVM. 18

Virtus medetur aduersis.

EMBLEMA XVIII.



**C**um telis elephas petitur, sua vulnera oliui  
Floribus, & tuta Palladis arte lenat.

Non aliter Latij curaret, ut INNICVS vrbes,  
Auxilio tantum Palladis egit opus.

23

S

Philo-

FIG. 4

*Theatrum Omnium Scientiarum, Emblema XVIII*

si riferisce dunque alla fortuna che il regno trovò nella guida del Conte. Già solo menzionando i titoli degli emblemi che seguono, *Virtuti nihil obstat, Auxilium opportunum, Sapientiae Pharmacum, Magnitudo animi, Musae inter Hispanorum bella non silent, Sapientum armis ferocissima quaeque domari, Opponendum satis ingenium, Virtutem malis obstare, Vigilantia, Mite ingenium, Bonis auspiciis inhaerendum, Felicia fore regna si sapiens imperet, Virtutum reges, Virtute nihil praestantius, Virtus medetur adversis, Eloquentiae vis, Securitas, Animi candor, Ex arduis aeternum nomen, Amor ex virtute, Certa salus, Concentus ex virtute, Suos habet Bellerophontes Hispania, Vitam ex prudentia, Innocentia, Veni vidi vici*, si intuisce, che vi è una costante esaltazione delle doti e virtù del viceré. Tra questi, possiamo soffermarci su alcuni, privilegiando quelli il cui titolo non è immediatamente chiaro: l'VIII *Musae inter Hispanorum bella non silent*, il XVIII *Virtus medetur adversis*, il XXV *Concentus ex virtute* e il XXVI *Suos habet Bellerophontes Hispania*.

Per quanto concerne l'VIII emblema, *Musae inter Hispanorum bella non silent*, nell'immagine è rappresentato un bosco circondato dalla lunga coda di un drago. Le parole che precedono l'immagine indicano come fonte il libro XXXV di Plinio, capitolo 11 dove è narrata la storia di Lepido, triumviro romano, che trovandosi in una località boscosa, si lamentò in tono minaccioso con i suoi soldati, a causa degli uccelli, che con il loro canto gli impedivano di prendere sonno. I soldati allora dipinsero su di un lungo drappo un drago e lo posero intorno al bosco, spaventando gli uccelli che fuggirono. L'episodio allude al fatto che durante la guerra le Muse tacciono ma questo non si verificò con il conte de Oñate, che anche mentre combatteva contro i nemici non abbandonò mai le lettere e ordinò di far restaurare e riaprire lo Studio di Napoli.

Il XVIII emblema (Fig. 4), *Virtus medetur adversis* ("La virtù è una medicina per le avversità"), ha per protagonista un elefante che si trova accanto ad un ulivo, la fonte è costituita dal *De animalibus* di Eliano, dove si riporta che gli elefanti feriti estraevano le frecce conficcate nei loro corpi con l'ulivo. Anche l'Oñate con la sua sapienza rimosse e sedò le guerre civili, cercando di sanare le ferite da esse causate.

Il XXV emblema (Fig. 5), *Concentus ex virtute*, invece, rappresenta uno strumento musicale, con una corda spezzata ed un insetto poggiato su di essa. Come indicato nel libro, il riferimento è alla storia di Eunomo il citaredo, narrata da Clemente Alessandrino: Eunomo, rischiò di perdere una gara perché durante la competizione si spezzò una corda del suo strumento; per fortuna una

OMNIVM SCIENTIARVM. 25

Concentus ex virtute .

EMBLEMA XXV.



**E**Vnomi cithare , fracta cum diffona chorda  
Plectra forent , iuvit parva Cicada fidem :

*Illa vices fractæ retulit dum prouida chordæ ,  
Victricem decuit gloria parca iuauum .*

Concentum Regn. sic diu turbaret Enyo ,  
Vidimus UNNATEN coaciliasse melos ,

Bb

Nota

FIG. 5

*Theatrum Omnium Scientiarum, Emblema XXV*

# OMNIVM SCIENTIARVM. 26

Suos habet Bellerophontes Hispania.

EMBLEMA XXVI.



**B**ARBARA quæ rapidis armauerat ora fauillis  
 Formido Ligeij torua Chimæra iugi,  
 Cessit, ut aligerum cohibens àd fræna iugalem  
 Bellerophon certa mitteret arma manu;  
 At quàm Palladium direxit certius ictum  
 INNICVS Hispani gloria rara soli.  
 Bellerophonta suum sileat mentita vetustas;  
 Hispani veròs Bellerophontas habent.

Cc

Mitum

FIG. 6

*Theatrum Omnium Scientiarum, Emblema XXVI*



cicala si mise al posto della corda spezzata permettendogli di vincere. Allo stesso modo, mentre l'armonia del Regno di Napoli venne turbata dalle guerre e dai francesi, il conte de Oñate con la propria virtù ripristinò il canto e riportò l'armonia.

Il XXVI emblema (Fig. 6), *Suos habet Bellerophontes Hispania*, invece raffigura un guerriero armato di spada sulla groppa di un cavallo con ali, che combatte contro un animale dall'aspetto leonino. Qui il riferimento è alla storia di Bellerofonte, eroe greco, che dopo aver addomesticato Pegaso (il cavallo alato) e grazie alle briglie d'oro donategli da Minerva, sale sulla sua groppa e dall'alto piomba sulla chimera (il terribile mostro) uccidendola con un solo colpo.

Il titolo dell'emblema *Suos habet Bellerophontes Hispania* dice che anche la Spagna ha i suoi Bellerofonte ed uno di essi è il conte de Oñate, "*in cuius manus cum functa iam vita, seditione tunc maxime ebulliente, Neapolis incidisset, suae pristinae fidei est restituta*".

## 6. I PHRENOSCHEMATA

Agli emblemi fanno seguito i "*Phrenoschemata, sive Impresiae*" ossia delle immagini accompagnate da un breve testo esplicativo. La parola impresa, come noto, deriva dal latino *imprendere*, e si riferisce ad un proposito cui allude la figura o il motto<sup>57</sup>. Quelle contenute nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, ovviamente, rendono tutte omaggio al Conte. Una cornice decorativa con due putti in contemplazione ed un volto in una conchiglia, attorniato da frutti e foglie si ripete nelle 35 incisioni. Anche in questo caso ci limiteremo solo a menzionare alcuni esempi. Il I (Fig. 7) mostra una pietra circondata da raggi di luce, al di sotto un piano con altre pietre più piccole, in alto in un cartiglio la scritta *Arcanis trahimur modis*. Nel testo esplicativo si dice che l'immagine illustra la pietra indiana chiamata Pantarba che stando a Filostrato, risplende con straordinario fulgore attirando a se tutte le pietre come uno sciame d'api.

L'emblema allude alla capacità del conte di Oñate di attirare e trascinare e quindi sedare le ire del Popolo più dure della pietra, "*ut natus conciliandis populis videatur*", ovvero il viceré sembra essere nato per conciliare i popoli.

Nel secondo emblema o *phrenoschema* è raffigurata una pietra squadrata ed in alto la scritta *In caedes* ("Contro le stragi"). Stando a quanto riportato nel

<sup>57</sup> *Ibidem*.

# OMNIVM SCIENTIARVM. 31

## Phrenoschema I.



FIG. 7

*Theatrum Omnium Scientiarum, Phrenoschema I*

testo la pietra è un diaspro, che secondo la tradizione fermava il sangue, così come a Napoli l'Oñate estinse il sangue della guerra civile, disarmando il Popolo, "*ut illas in tranquillitatem verteret, has in amorem*". Vi sono poi riferimenti alla sensibilità del Conte verso le Lettere (*phrenoschemata* III e XIII), si ritorna sul tema della pace da lui conseguita e sul suo eroico valore contro i nemici (*phrenoschemata* IV, VII, VIII, XI, XII, XV, XVI, XVII, XVIII,

OMNIVM SCIENTIARVM. 39

Phrenoschema IX.



FIG. 8

*Theatrum Omnium Scientiarum, Phrenoschema IX*

XIX, XXI, XXII, XXIII), sulle sue virtù (*phrenoschema* XIV) ma anche sulla sua magnanimità in favore delle classi più umili, estendendo la sua carità a tutti i cittadini (*phrenoschemata* V, VI, IX; XX.), per esempio nel IX (Fig. 8) si vedono delle caprette, simbolo dei cittadini più onesti, che pascolano tranquille anche se vicino ci sono degli animali feroci, e ciò è reso possibile dalla provvidenza e sicurezza fornita dal Conte. Soggetto che caratterizzava anche un suo ritratto,

noto grazie ad un'incisione pubblicata da Parrino<sup>58</sup>. Il *phrenoschema* X con il cartiglio *Quicumque mundi terminus obstitit* e la raffigurazione di una freccia, allude, come spiegato, alle armi del Conte che dalla Spagna venne a Napoli per reprimere la rivolta popolare, pacificare la città, combattere i francesi. Qualunque confine del mondo gli si opponga lo raggiunge con le armi e si spera che il dardo del Conte dal meridione giunga agli estremi confini della terra, sottomettendo tutto il mondo alla fede asburgica (*"speramusque excurrente hoc iaculo a nostro meridie ad extrema terrarum, totum sub sua signa orbem ad Austriacam perventurum fide"*). Nel *phrenoschema* XXIV un cavallo alato che rimanda a Pegaso, già raffigurato nell'emblema XXVI, con la scritta *Ingeniis patuit* ("Il campo si aprì agli ingegni") qui diventa simbolo dello Studio Napoletano (*"Pegasus in planitie obequitans nostri Lycaeii symbolum est, subiectus illi campus favorem nostri Excellentiss. Comitum indicat"*), che grazie al Conte ritornò a vivere aprendo il cammino agli ingegni, mentre le Muse risollevarono il capo e sia il povero sia il ricco si impegnano per coglierne i frutti.

Nella descrizione l'autore fa anche qualche breve riferimento alla retribuzione dei Professori, cui l'Oñate dovrebbe provvedere, affinché dopo aver fatto rinascere le lettere le alimenti e non le abbandoni:

*Et fore speramus, ut primo quoque tempora mercedes, annuaeque nobis  
prestationes constituentur, ut quam literis vitam noster Excellentissimus  
Comes praestitit, iuvet etiam alimentis.*

Infine nel *phrenoschema* XXV è rappresentato un globo che rappresenta il mondo ed il cartiglio con la frase *Collecta nitent*. Questa immagine vuole mostrare come tutti i meravigliosi prodigi della natura risplendono non diversamente dal conte de Oñate, nel quale si trovano riunite e risplendono tutte le virtù e gesta degli eroi del tempo passato.

## 7. LE ICONES SCIENTIARUM

L'apparato effimero per la cerimonia di riapertura dello Studio, oltre che emblemi, *phrenoschemata* e poesie, come già detto, comprendeva anche otto figure allegoriche delle scienze praticate, che compaiono sia nel frontespizio sia

<sup>58</sup> A. ANSELMi: "I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara...", *op. cit.*, pp. 298-299 e G. GALASSO: *Napoli Spagnola dopo Masaniello...*, *op. cit.*, p. 89.

OMNIVM SCIENTIARVM. 69  
RHETORICA.



FIG. 9  
*Theatrum Omnium Scientiarum,*  
Rhetorica

all'interno del libro. Come è già stato sottolineato in alcuni casi derivano dall'Iconologia di Cesare Ripa in altri da fonti non individuate<sup>59</sup>. Si tratta della Retorica, della Dialettica, della Fisica, della Metafisica, della Medicina, della Matematica, della Giurisprudenza e della Teologia. Tutte sono utilizzate ancora una volta per esaltare le qualità dell'Oñate. Nelle parole che precedono la Retorica (Fig. 9) si esalta il decoro dell'eloquio e la grazia espressiva di cui è dotato il viceré, e tra tutte le virtù da lui possedute questa è quella che spicca in quanto gli permise di comporre le discordie civili. La Dialettica è intesa invece come la logica che caratterizza l'Oñate, sia nei combattimenti, sia nel

<sup>59</sup> Cfr. R. GARCÍA MAHÍQUES, V. MÍNGUEZ CORNELLES, V. ZURIAGA SENENT: "*Theatrum Omnium Scientiarum...*", *op. cit.*, p. 403.

OMNIVM SCIENTIARVM. 74  
MEDICINA.

FIG. 10  
*Theatrum Omnium Scientiarum,*  
Medicina



tagliare i nodi gordiani della discordia. Vengono esaltate le sue doti intuitive ed il suo ingegno. La Fisica si compiace invece di avergli insegnato i movimenti delle cose, agevolandolo così nel sedare le discordie civili. Grazie alla Metafisica il Conte ha invece spinto il proprio sguardo oltre i confini della Terra, mirando le sfere superiori, ovvero quelle non soggette a mutamento. La Matematica ha invece fornito utili insegnamenti al viceré mentre la Medicina (Fig. 10) allude alla guarigione del Regno da lui conseguita. La Giurisprudenza e quindi la capacità di amministrare con equità le leggi lo collocano invece tra i semidei<sup>60</sup>. Infine l'ottava ed ultima allegoria illustrata nel libro la Teologia fa riferimento alla Sapienza dell'Oñate, che guida tutte le sue azioni e riporta il popolo alla Fede.

<sup>60</sup> Su questo aspetto cfr. le osservazioni prossime alla nota 51.

Dopo queste figure e prima dei componimenti poetici sopra menzionati, in una pagina vi è un ulteriore elogio al Conte ed alla sua sapienza: sotto la sua guida la Corona asburgica non sentirà alcuna minaccia.

## 8. CONCLUSIONI

Il *Theatrum Omnium Scientiarum* è dunque un testo che, pur ricollegandosi alla consolidata tradizione culturale delle imprese e degli emblemi, si contraddistingue per la sua forte connotazione politica: è evidentemente un libro di propaganda e l'uso prevalente del latino fa pensare che si desiderasse una sua diffusione internazionale.

Sulle fonti classiche, a cui si fa ampio ricorso, sul posto preciso che esso occupa all'interno della cultura seicentesca di imprese e di emblemi, come sopra detto, ancora c'è molto da approfondire, in questa sede sostanzialmente si voleva sottolineare la valenza ideologica del testo "nel senso dei 'modi in cui il significato serve a sostenere rapporti di dominio'" <sup>61</sup>.

Un libro fondamentale sulle relazioni tra arte e potere, forse uno tra i primi ad introdurre il concetto di "politica multimediale" per l'età dell'assolutismo, è certamente l'esemplare saggio di Peter Burke, *La fabbrica del Re Sole. Una politica dei media nell'età dell'assolutismo: l'industria della gloria e l'immagine pubblica di Luigi XIV* <sup>62</sup>.

Non è possibile un confronto diretto tra il grande sovrano francese ed il conte de Oñate ma anche in questo caso si può dire che ci troviamo di fronte ad un politico, come sarà poi, per rimanere nell'ambito dei viceré, anche il Marchese del Carpio <sup>63</sup>, "interessato al sistema della comunicazione nel suo complesso" <sup>64</sup>: architetture, dipinti, teatro, balletti, libri, e quanto altro, tutto

<sup>61</sup> Cfr. P. BURKE: *La fabbrica del Re sole. Una politica dei media nell'età dell'assolutismo l'industria della gloria e l'immagine pubblica di Luigi XIV*, Milano 1993 (edizione inglese: *The fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, 1994), p. 11.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Cfr. A. ANSELMi: "Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marchese del Carpio: "confieso que debo al Arte la Maiegstad con que hoy triumpho", in M. A. VISCEGLIA (a cura di): *Diplomazia e politica della Spagna a Roma. Figure di Ambasciatori* (numero monografico di *Roma Moderna e Contemporanea* 1-3, 2007, XV), pp. 187-254.

<sup>64</sup> P. BURKE: *La fabbrica del Re sole...*, op. cit., p. 8.

viene abilmente, utilizzato per “plasmare o manipolare la pubblica opinione”<sup>65</sup>. La retorica faceva parte integrante della cultura politica dell’epoca (in realtà, seppure a livelli meno raffinati e colti talvolta decisamente “barbari”<sup>66</sup>, anche della nostra) ma ciò che contraddistingue le menzionate personalità, a cui per l’epoca moderna certo altre se ne potrebbero aggiungere, è la “multimedialità”.

Il *Theatrum Omnium Scientiarum*, dunque, unitamente a quanto sopra osservato riguardo gli interventi architettonici ed urbanistici, ma anche le altre arti, come teatro e pittura, solo per citarne alcune, conferma che l’Oñate può a ben diritto essere inserito tra i grandi politici del Seicento e soprattutto che anche egli si ispira all’ideale del Principe Filosofo. Nella tradizione umanistica il Principe Filosofo per eccellenza è certamente Alessandro Magno, il quale prende forma completa come modello per i principi europei con Baldassar Castiglione (*Il Libro del Cortigiano*, Venezia, 1528). Il sovrano macedone non è l’unico ad essere menzionato nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, e non sembra aver costituito per l’Oñate un riferimento così esplicito come fu, per esempio, per Luigi XIV, Alessandro VII, e poi per il marchese del Carpio<sup>67</sup> ma certamente l’Oñate volle che la sua immagine fosse plasmata sull’ideale del Principe al contempo condottiero e civilizzatore. Il Conte in questo libro, a lui dedicato ma quasi certamente da lui commissionato, si conferma, come nelle epigrafi apposte sulle fabbriche e monumenti da lui voluti, molto attento all’impatto che la produzione e circolazione delle forme simboliche poteva avere nell’ambito della sua azione di governo.

E’, inoltre, importante notare che egli, anche se per l’improvvisa interruzione del suo mandato, non poté portare avanti tutti i progetti che aveva in mente, si era certamente posto il problema dell’intervento sulla città su scala urbana e questo pochi anni prima che salisse al soglio pontificio Alessandro VII, che viene considerato, in particolare da Richard Krautheimer, nella sua bellissima monografia<sup>68</sup>, una delle prime figure nell’Italia del Seicento che si pone il

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 11. Si vedano però anche le riflessioni di Burke sul pericolo di considerare quadri, poesie, testi letterari ed altro, solo alla luce della retorica di propaganda.

<sup>66</sup> Qui il termine “barbaro” è inteso come in A. BARICCO: *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano 2006.

<sup>67</sup> Cfr. A. ANSELMi: “Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marchese del Carpio...”, *op. cit.*, in particolare pp. 202-203.

<sup>68</sup> Cfr. R. KRAUTHEIMER: *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton N. J., 1985 (trad. it.: *Roma di Alessando VII, 1655-1667*, Roma 1987).



problema della città in tutta la sua complessità, decidendo di intervenire non solo su chiese e palazzi ma anche in piazze, mercati e strade. Il ritardo negli studi su quanto operato dai viceré del Seicento <sup>69</sup> non ha permesso di considerare che forse l'Oñate precedette Alessandro VII in questa visione urbana omnicomprensiva, che ancora una volta rimanda all'ideale del Principe civilizzatore. Ulteriori ricerche potranno, invece, meglio chiarire quale fu lo scarto tra la "retorica della gloria" e la realtà storica.

<sup>69</sup> Per il Cinquecento è d'obbligo ricordare Don Pedro de Toledo, sul quale, qui ci limitiamo a rimandare a C. DE SETA: *Napoli...*, *op. cit.*, pp. 107-128.

## *Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli*

Antonio Ernesto Denunzio \*

A differenza di quanto accade per altri viceré di Napoli del XVII secolo, dell'attività mecenatizia e collezionistica di Ramiro Núñez de Guzmán, duca di Medina de las Torres, si possiede una conoscenza purtroppo soltanto parziale a causa del limitato materiale documentario pervenutoci, prevalentemente circoscritto proprio al periodo dell'incarico napoletano ricoperto dal 1637 al 1644<sup>1</sup>. Il duca aveva raggiunto la capitale del vicereame già negli ultimi giorni di maggio del 1636 per unirsi in matrimonio ad Anna Carafa, beneficiaria di una delle maggiori fortune patrimoniali esistenti a quel tempo in Italia, erede del principato di Stigliano e del ducato di Sabbioneta<sup>2</sup>. L'unione era stata fortemente voluta dal conte-duca di Olivares, di cui Medina de las Torres aveva sposato in prime nozze una figlia, Maria, morta di parto dopo solo due anni di matrimonio. Volendo garantire una posizione economica di assoluto rilievo al genero, che aveva saputo abilmente guadagnarsi le sue simpatie, Olivares si attivò per una nuova, vantaggiosa unione. Per vincere l'opposizione della nonna

\* Un ringraziamento particolare al professor José Martínez Millán per il cortese invito a presentare un contributo in questa sede.

<sup>1</sup> Sul duca di Medina de las Torres si veda R. A. STRADLING: "A Spanish Statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish Policy, 1639-1670", *The Historical Journal* 19 (1976), pp. 1-31.

<sup>2</sup> Su Anna Carafa si vedano i contributi, un po' datati, di H. ROSCOE ST. JOHN: *The court of Anna Carafa: an historical narrative*, London 1872; M. SCHIPA: "Il Palazzo di Donn'Anna a Posillipo", *Napoli Nobilissima* I (1892), pp. 177-185; L. LUCCI: *Donn'Anna Carafa, principessa di Stigliano e viceregina*, Napoli 1905, nonché, più di recente, le notizie fornite da M. PISANI: *Palazzo Cellamare: cinque secoli di civiltà napoletana*, Napoli 2003, con relativa bibliografia.



*Ritratto del duca di Medina de las Torres*  
(da D. A. PARRINO: *Teatro eroico e politico*  
de' Vicerè del Regno di Napoli, Napoli 1692)

della Carafa, Isabella Gonzaga di Sabbioneta, e degli altri parenti da tempo impegnati a condurre complesse trattative per definire un matrimonio con un principe italiano, egli designò il duca di Medina de las Torres quale nuovo, futuro viceré di Napoli. Il duca prese definitivo possesso della carica nel novembre del 1637, con notevole ritardo rispetto a quanto inizialmente previsto a causa dei continui ostacoli frapposti dal suo predecessore, il conte di Monterrey, nell'intento di ritardare il più possibile la propria partenza <sup>3</sup>.

Nella sua attività di governo il duca di Medina de las Torres cercò subito un nuovo indirizzo che desse l'impressione di un cambiamento positivo rispetto alla precedente gestione e gli guadagnasse un ampio favore sociale <sup>4</sup>. Ben presto

<sup>3</sup> Per il dettaglio dell'insediamento a Napoli e del matrimonio con Anna Carafa, risultano fondamentali i documenti pubblicati in M. GOTTARDI (a cura di): *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*, VII: 16 novembre 1632-18 maggio 1638, Roma 1991, nonché quelli contenuti in AGS, Estado, fascio 3332 (devo a Mercedes Simal López, che ringrazio vivamente, diverse segnalazioni tra cui tutte quelle relative a documenti custoditi a Simancas e citati in questo lavoro). Analogo, ricco materiale circa le varie trattative matrimoniali per Anna Carafa è in ASV, Segreteria di Stato, Lettere di Particolari, registro 12, e in ASF, Mediceo del Principato, filza 6362.

<sup>4</sup> Al riguardo, oltre ai giudizi sulla figura e l'operato del duca contenuti nella breve bibliografia fornita alla nota successiva, si vedano le testimonianze in d'ora in avanti BNNa, Ms. XII B 40, Avvisi di Roma dell'anno 1639, avviso del 22 ottobre 1639: "quel V.Re con molta

però fu costretto a cedere alle pressanti richieste in materia fiscale e finanziaria che giungevano dalla Spagna <sup>5</sup>. Realizzò diverse opere pubbliche tra cui la sistemazione della fontana del Nettuno, poi detta di Medina, la costruzione della porta ora non più esistente e che al pari della fontana prese il suo nome, il consolidamento di Castel Sant'Elmo <sup>6</sup> e la realizzazione delle rampe di Sant'Antonio a Mergellina <sup>7</sup>.

Circa il collezionismo del duca, senza voler ripercorrere quanto fin qui già acquisito agli studi, si presentano con l'occasione alcune notizie inedite e di grande interesse emerse dalla consultazione della corrispondenza del rappresentante mediceo a Napoli in quegli anni e dagli avvisi da questi spediti alla corte di Firenze. Si tratta di brevi quanto preziose notizie relative a commissioni o acquisti di dipinti, arazzi, reperti archeologici che confermano l'ampia opera di acquisizione perseguita a Napoli dal viceré ed a restituircene qualche significativo dettaglio.

Non sorprende ritrovare in tale materiale, almeno in un paio di occasioni, il nome di Jusepe de Ribera, in quegli anni al culmine della sua carriera ma ormai

---

sodisfazione del Popolo dava audienza pub.a ogni mattina sotto l'Arcate di Palazzo passandosene poi per il Giardino in castello", e ASN, Marcaurelio Massarengi, rappresentante del duca di Parma a Napoli, a Odoardo Farnese, Napoli 20 marzo 1640: "il s.r Duca di Medina [...] è Principe di singolare bontà, intelligenza e diligenza". Dove non precisato altrimenti, le carte d'archivio citate si intendono sempre non numerate.

<sup>5</sup> Per il governo del duca nel vicereame si vedano D. A. PARRINO: *Teatro eroico e politico de' Viceré del Regno di Napoli*, Napoli 1692, pp. 264-304; G. CONIGLIO: *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli 1968, pp. 239-247, e R. COLAPIETRA: "Il governo spagnolo nell'Italia meridionale. Napoli dal 1580 al 1648", in AA.VV.: *Storia di Napoli*, Napoli 1976, V, pp. 163-243, in partic. pp. 222-227.

<sup>6</sup> ASVe, Senato, Dispacci, Napoli, filza 56, Pietro Vico al Senato, 15 febbraio 1639: "Essendo stato raccordato al S.r ViceRe che il castel di Sant'Ermo di questa città haveva alcuni difetti nella fortificazione, fece subito S.E. col mezzo di periti riconoscerlo, et hano risposto che era necessario ingrandirlo da una parte, et spianare una collinetta da un'altra, dalla quale poteva esser battuto; et subito si è dato ordine che si facciano le provvigioni necessarie per riparare prontamente à tutti questi bisogni".

<sup>7</sup> Sulle opere pubbliche realizzate dal duca di Medina de las Torres si rimanda principalmente a D. A. PARRINO: *Teatro eroico e politico...*, op. cit., pp. 264-304; A. COLOMBO: "La fontana Medina", *Napoli Nobilissima* 6 (1897), pp. 65-70; E. NAPPI: "Documenti su fontane napoletane del Seicento", *Napoli Nobilissima* 19 (1980), pp. 216-231; "I viceré e l'arte a Napoli", *Napoli Nobilissima* 22 (1983), pp. 41-57.



*Ritratto di Anna Carafa di Stigliano*  
(da B. ALDIMARI: *Historia genealogica*  
*della famiglia Carafa, divisa in tre libri,*  
Napoli 1691, vol. II)

già da diversi decenni autentico protagonista della scena pittorica, destinatario di numerose richieste da parte dei vari viceré fino ad allora avvicendatisi nell'incarico napoletano. Anche il duca di Medina de las Torres fu protettore e assiduo committente di Ribera, circostanza già nota e più volte indagata per la presenza di alcune opere del pittore valenzano nell'inventario dei beni del duca, steso all'indomani della sua morte, nel dicembre del 1688 <sup>8</sup>. Il documento comprende un numero piuttosto esiguo di dipinti, di ciascuno dei quali fornisce il valore economico ufficiale stimato dal "pittore di Sua Maestà" Juan Carreño e dal suo allievo, Juan Martín Cabezaledo. Solo in qualche raro caso i quadri recano l'indicazione dell'autore, circostanza che rende tanto più significativa la presenza di ben quattro opere ascritte a Ribera. Si tratta di due dipinti di identiche dimensioni raffiguranti *Giacobbe* e la *Liberazione di San Pietro dal carcere* nonché una *Venere* e una *Natività*. Le descrizioni sommarie fornite dall'inventario, pressoché limitate all'indicazione generica del soggetto, hanno

<sup>8</sup> L'inventario è stato pubblicato da M. B. BURKE: "Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres", *The Burlington Magazine* 131 (1989), pp. 132-136. Sulle raccolte del duca si veda anche J. L. BARRIO MOYA: "Los objetos de plata del leonés don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres", *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial* 71 (1988), pp. 15-26; per i rapporti con Ribera, R. LÓPEZ TORRIJOS-J. L. BARRIO MOYA: "A propósito de Ribera y de sus coleccionistas", *Archivo Español de Arte* 257 (1992), pp. 37-51.

determinato qualche incertezza nel tentativo di identificazione delle opere per cui i primi due dipinti sono stati riconosciuti ora in due tele del Museo del Prado ora, in modo più convincente alla luce di antiche vicende collezionistiche, in due esemplari custoditi all'Escorial<sup>9</sup>. Degli altri due dipinti resta tuttora non rintracciata la *Venere* mentre si è ritenuto di poter individuare ancora nelle raccolte dell'Escorial (nell'*Adorazione dei pastori*, datata al 1640) la *Natività*, quadro celebre già presso i contemporanei e non a caso oggetto della valutazione più alta, 6.600 reales, da parte di Juan Carreño<sup>10</sup>. Sulla base di indizi, deduzioni di ordine cronologico e, solo in qualche caso, documenti è stato compiuto qualche ulteriore tentativo di riconoscere opere nate da commissioni del duca a Ribera<sup>11</sup>. In particolare, è considerato un dono del viceré a Filippo IV il dipinto del 1639 raffigurante *Il Martirio di San Filippo*, ora al Prado, quadro molto apprezzato dal sovrano e collocato in posizione di grande evidenza nell'Alcázar di Madrid, nella sala destinata alle udienze<sup>12</sup>. Che il re fosse un grande

<sup>9</sup> Per la prima possibilità si veda M. B. BURKE: "Paintings by Ribera...", *op. cit.*, p. 133, mentre per la nuova identificazione A. E. PÉREZ SÁNCHEZ scheda in *Jusepe de Ribera 1591-1652*, Catalogo della mostra, Napoli 1992, p. 242, nonché N. SPINOSA: *Ribera*, Napoli 1996, p. 352.

<sup>10</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.*, p. 250. Per eventuali altre opere presenti nell'inventario senza attribuzione ma forse riferibili a Ribera si veda M. B. BURKE: "Paintings by Ribera...", *op. cit.*, p. 134. Della fama di una *Natività* di Ribera di proprietà del duca di Medina de las Torres e del suo alto livello qualitativo abbiamo infatti testimonianza in una lettera di commissione al pittore del 3 novembre 1641, da parte del protonotario del Regno di Sicilia, per un dipinto di soggetto analogo (V. PACELLI: "Processo tra Ribera e un committente", *Napoli Nobilissima* 18 [1979], pp. 28-36).

<sup>11</sup> Citiamo, a titolo di esempio, *Lo storpio* del Louvre, per cui un antico cartellino posto sul telaio attesterebbe una provenienza dalla collezione del principe di Stigliano (N. SPINOSA: *Ribera...*, *op. cit.*, p. 361, con bibliografia precedente), e il *Sant'Agostino con un paggio spagnolo* del Museo Nazionale di Poznan, che vedrebbe raffigurato un membro della famiglia del duca di Medina de las Torres (A. DOBRZYCKA: *Malarstwo Hiszpańskie XVI-XVII Wieku W Zbiorach Polskich*, Poznan 1967, p. 113). Analoga probabile provenienza è stata avanzata per il *San Girolamo penitente* e il *Sant'Onofrio in preghiera*, entrambi all'Escorial. Segnaliamo, tra le poche notizie documentarie certe, il pagamento dell'11 agosto 1638 per la realizzazione di una cornice "d'ebano per servizio del Duca de las Torres, et Sebioneta [...] a un quadro della firma di Gioseppe de Rivera" (V. RIZZO: "Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento", *Ricerche sul '600 napoletano* [Milano 1987], pp. 153-174, in partic. p. 159).

<sup>12</sup> Sulle relazioni di Ribera con i vari viceré di Napoli si vedano le considerazioni di G. FINALDI: "Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some Observation on their Relations", in J. L. COLOMER (a cura di): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*,

estimatore di Ribera, forse il suo più importante collezionista, è ormai un fatto che emerge con ricorrente evidenza nei contributi critici sull'opera del pittore. Alla morte di Filippo IV le raccolte reali potevano vantare oltre cinquanta dipinti di Ribera, la maggior parte dei quali si ritiene giunta direttamente da Napoli quale dono dei vari viceré che, incoraggiati dal manifesto apprezzamento del sovrano, inoltravano all'artista richieste di opere con cui omaggiarlo e guadagnarsene la benevolenza. A tale consuetudine, indirettamente confermata già da Bellori<sup>13</sup>, fu dato inizio dal duca di Alcalà, viceré dal 1629 al 1631, e dal suo successore, il conte di Monterrey.

Vale la pena ricordare come il duca di Medina de las Torres guadagnò alle raccolte di Filippo IV non solo dipinti di Ribera ma anche diversi esemplari prestigiosi di pittura italiana. E' il caso, ad esempio, del *Noli me tangere* di Correggio, ora al Prado, e della *Madonna con Bambino, San Giovannino e Santa Caterina d'Alessandria* di Tiziano, ora alla National Gallery di Londra, abilmente acquisiti dal duca dal principe Ludovisi, a margine della trattativa per l'investitura dello stato di Piombino<sup>14</sup>. Alcuni dipinti appartenuti in passato alle collezioni dell'Escorial sono segnalati nelle fonti antiche come doni effettuati al sovrano dal viceré, al momento del suo rientro in Spagna<sup>15</sup>. Tuttora presenti invece nelle raccolte del monastero sono due quadri del Moretto, *Il profeta Isaia* e *La sibilla Eritrea*, identificati nell'inventario dei beni post mortem del duca<sup>16</sup>. Sempre per conto di Filippo IV, il viceré, durante il soggiorno in Italia, si occupava dell'acquisto di alcuni dipinti della collezione del cardinale Desiderio

---

Madrid 2003, pp. 379-387, in partic. p. 385 per l'identificazione del *Martirio di San Filippo* con il dipinto inventariato nel 1666 nell'Alcázar di Madrid.

<sup>13</sup> “Trasferitosi a Napoli Ribera si avanzò, e fece molti quadri per li viceré che li mandarono in Ispagna” (G. P. BELLORI: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni...*, Roma 1672, ed. a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 216).

<sup>14</sup> A. ANSELMi: “Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma”, in E. CROPPER (a cura di): *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, Bologna 2000, pp. 101-120.

<sup>15</sup> B. BASSEGODA I HUGAS: *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcellona 2002, anche per la più antica bibliografia.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 274-275. I due dipinti sarebbero stati donati dal figlio del duca a Carlo II. Ringrazio Almudena Pérez de Tudela per alcune preziose segnalazioni.

*Alcune note inedite per Ribera...*

Moretto: *Il profeta Isaia*,  
Real Monastero de El Escorial,  
Patrimonio Nacional



Moretto: *La Sibilla Eritrea*,  
Real Monastero de El Escorial,  
Patrimonio Nacional



Scaglia, membro dell'Inquisizione morto il 21 agosto 1639, e della loro successiva spedizione in Spagna, nel 1640<sup>17</sup>.

Contestuale al canale dell'omaggio e del dono diplomatico, vi fu una vasta e consapevole campagna di acquisizione perseguita da Filippo IV e dal conte-duca di Olivares che vide coinvolti, insieme a Ribera, i pittori di maggior fama del momento. L'iniziativa era destinata alla decorazione degli ambienti del nuovo palazzo del Buen Retiro a Madrid e condotta attraverso i rappresentanti del potere spagnolo a Roma e Napoli<sup>18</sup>. Il duca di Medina de las Torres contribuì all'iniziativa con una o più spedizioni di opere, dipinti di cui furono incaricati tra gli altri Viviano Codazzi, Micco Spadaro, Ribera e Domenichino, quest'ultimo impegnato in quegli anni nella decorazione della Cappella del Tesoro di San Gennaro<sup>19</sup>. Domenichino moriva il 6 aprile del 1641, forse

<sup>17</sup> F. RANGONI: "In communis vita splendidus et munificus. La collezione di dipinti del cardinale di Cremona Desiderio Scaglia", *Paragone Arte* 35 (2001), pp. 47-100, in partic. p. 50; "Aggiornamenti romani della collezione di fra' Desiderio Scaglia", in B. TOSCANO (a cura di): *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, San Casciano 2005, pp. 187-189.

<sup>18</sup> Per l'argomento si veda A. ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di): *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid 2005, con relativa bibliografia, ed il prossimo, dettagliatissimo lavoro di M. SIMAL LÓPEZ: *El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de "villa de placer" a residencia oficial del monarca (1700-1759)*, Tesi di dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università Complutense di Madrid.

<sup>19</sup> Su un presunto incarico inoltrato dal duca a Domenichino si veda A. ÚBEDA DE LOS COBOS: "La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro", in A. ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, p. 172. Sul soggiorno napoletano del pittore si veda D. M. PAGANO: "Domenichino alla cappella del Tesoro di San Gennaro", in *Domenichino 1581-1642*, Catalogo della mostra, Milano 1996, pp. 349-367 con relativa bibliografia. Potrebbero essere collegate alla decorazione per il Retiro le notizie relative all'invio in Spagna di opere e manufatti vari da parte del duca del 17 agosto 1638 ("Un altro vassello Raguseo detto San Biagio capitato in questo porto ultimam.te è stato nolleggiato da Sua Ecc.za pur per Spagna, et sopra di esso vi si deve imbarcare vintiquattro bellissimi cavalli che manda a presentare a Sua M.tà Cattolica, alcune gondole, et altre gentilezze", ASVe, Senato, Dispacchi, Napoli, filza 56, Pietro Vico al Senato) del 19 ottobre 1638 ("per fuggire di ricevere qualche mal incontro dall'armata di Frantia, che velleggiava tuttavia in Genova e Livorno hà risoluto il S.r Vice Rè di non espedire per hora il vassello raguseo che doveva portare li cavalli, gondole, vestiti superbissimi, et altre galanterie di molto valore che mandavano questi principi à donare al Rè et alla Regina di Spagna", *Ibidem*, Pietro Vico al Senato) dell'8 marzo 1639 ("manda S.E à donare al re et alla Regina regalli di grandissimo valore, introduzione incominciata dal Conte di Monte Rei, per mantenersi molti anni al

avvelenato dagli antagonisti napoletani, secondo un sospetto avanzato già da sua moglie e poi tradizionalmente ripreso. Due lettere del rappresentante del duca di Parma a Napoli, del dicembre di quello stesso anno, aggiungono qualche nuovo particolare al contesto di quella morte e soprattutto ai suoi risvolti testamentari, assegnando un ruolo piuttosto ambiguo a diversi personaggi, appartenenti anche ad uno stretto giro familiare, e gettando qualche ombra sui contorni di tutta la vicenda <sup>20</sup>. Le lettere, tra l'altro, potrebbero chiarire come

---

Governo di questo regno", *Ibidem*, Pietro Vico al Senato) e ancora del 18 novembre 1642 ("Il Sig. Viceré manda diversi regali in Spagna per mano del Sig. Don Petro D'Origlianés G.nale di Vascelli per presentarli a vari Personaggi ed in part.re un paramento di broccato d'oro con ricami di gran valore per donarsi al figlio del Sig. Co. Duca D'Olivares", ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, Avvisi di Napoli). Sull'invio a Madrid di gondole realizzate a Napoli si veda J. BROWN-J. H. ELLIOTT: *A palace for a king: the Buen Retiro and the court of Philip IV*, New Haven 2003, p. 227 nonché il citato, prossimo lavoro di M. Simal López. Anche la viceregina era solita inviare regali alla corte di Spagna ("la Sig.ra Principessa di Stigliano ha inviato à presentare alla Regina un regalo di gioie et altre gentilezze di molto valore", ASVe, Senato, Dispacci, Napoli, filza 56, Pietro Vico al Senato 12 ottobre 1638).

<sup>20</sup> ASN, Archivio Farnesiano, fascio 1983, Marcaurelio Massarengi al marchese Giacomo Gaufrido, segretario del duca Odoardo Farnese, Napoli 24 dicembre 1641:

"Come dissi a V.E dal S.r Vicere ebbi licenza che restasse nel Governo di Lionessa il S.r Don Petro e q.lo di Montereale sia ch'avissasse rappresentarò a S.E. il gusto di S.A. che resta il S.r Carlo Spada in d.o o altro governo e spero che l'ecc.a sua si contenterà perché aggiungerò le buone qualità del s.re Spada nel q.le la seg.ria di stato può conced.e questa eccett.e quanto mi è dispiaciuto che non habbia sortito quel matrimonio però la morte del s.r Card. Boncompagno è stato principalmente accompagnato dalla poca sincerità di q.li dui fratelli della mog.e del Pittore. Il frate e (...) i q.li per quanto intendo hanno venduto assai cara questa speranza alla casa del S.r Spada come l'hanno mostrato poi morto il Card.e con atione indegna (...) col quale hanno partito la robba del povero Domenichino".

Marcaurelio Massarengi al Gaufrido, Napoli 3 dicembre 1641:

"La vita disperata del S.r Card.le Boncompagno ha fatto chiarire finalme.te la mog.e del q. Domenichino Pittore di non voler dare in nessun modo la figlia al d.o Carlo Spada ancorché li fratelli ne mostrano senzo. Tuttavia credo che non li dispiaccia se potranno accordarsi a partire questa facoltà di 30 m. e più scudi con darne una parte alla figliola in dotte una parte alla m.re più bella della figlia con un marito à suo gusto ch'è un alievo del primo e l'altra parte tenere per loro fr.elli".

Carlo Spada, governatore di Montereale, al Gaufrido, 28 dicembre 1641:

l'allievo prediletto di Domenichino, Francesco Raspantino, riuscì ad entrare in possesso di centinaia di disegni del maestro sebbene nel testamento gliene venisse assegnata soltanto una piccola parte.

Per commissionare o acquistare dipinti di paesaggio, con ogni probabilità destinati a Filippo IV e al palazzo del Retiro<sup>21</sup>, nonché per valutare e ritirare quadri e sculture della collezione Ludovisi, il duca di Medina de las Torres inviò a Roma Cosimo Fanzago<sup>22</sup>. Il viceré fece ricorso all'opera di Fanzago ben prima della nomina ad Architetto maggiore del regno, agli inizi del 1645<sup>23</sup>, incaricandolo di varie opere come la citata sistemazione della fontana del Nettuno, la costruzione della cappella palatina<sup>24</sup> e di palazzo Donn'Anna.

---

“Io bramo che la figlia della S.ra Marsibilia sortisca buona fortuna e se bene io non la conosco prepongo al mio interesse la sua quiete e il suo ben stare [...] A lei non è mancato marito ne a me mancaranno mogli”.

In alcuni punti i documenti risultano di difficile lettura e comprensione. Marsibilia Barbetti era la moglie di Domenichino. Il cardinale Francesco Boncompagni, nipote di Gregorio XV, fu arcivescovo di Napoli dal 1626 alla sua morte, nel dicembre del 1641. Sulla morte del pittore e sul dettaglio del suo testamento si veda R. E. SPEAR: “Domenichino's Will”, *The Burlington Magazine* 136 (1994), pp. 83-84.

<sup>21</sup> Sulla serie dei paesaggi realizzata per il Retiro si veda G. CAPITELLI: “Los paisajes para el Palacio del Buen Retiro”, in A. ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di): *El Palacio del Rey Planeta...*, *op. cit.*, pp. 241-261, con precedente bibliografia.

<sup>22</sup> La lettera in cui l'agente del principe Ludovisi riferisce della presenza a Roma del “Cav. Cosimo” è del 29 marzo 1640 ed è stata pubblicata da A. ANSELMi: “Arte, politica e diplomazia...”, *op. cit.*, p. 119.

<sup>23</sup> R. MAGDALENO: *Titulos y Privilegios de Nápoles. Catálogo XXVIII del Archivo de Simancas*, Valladolid 1980, I, p. 220. Fanzago subentrò al defunto Bartolomeo Picchiatti.

<sup>24</sup> C. CELANO: *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della città di Napoli, raccolte dal canonico Carlo Celano...*, a cura di G. B. Chiarini, Napoli 1856-1860, IV, p. 604. Sulla cappella di Palazzo Reale si veda A. PORZIO (a cura di): *Arte sacra di Palazzo. La Cappella reale di Napoli e i suoi arredi: un patrimonio di arti decorative*, Napoli 1989. Circa altri lavori effettuati dal viceré all'interno del Palazzo è interessante la seguente notizia:

“Il Sig. Viceré havendo fatto murare et accomodare un quarto vecchio di stanze in Palazzo a gusto della S.ra V.Regina e con superbissimi Gabinetti vi è venuto ad abitare q.ta sett.na insieme con la sud.a sig.ra. Onde il rinnovar stanza arguisce volerla godere per lungo tempo” (ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 9 febbraio 1643).

Si segnala in AGS, Estado, fascio 3262, un elenco di spese del 17 settembre 1638 relativo al palazzo di Napoli tra cui una nota generica di pagamento al pittore “Augustin Rabel” per una somma dovutagli.

Quest'ultimo, poi così denominato in onore della viceregina, fu costruito a partire dal 1643 su uno scoglio tufaceo proteso nell'acqua, dove sorgeva il cosiddetto palazzo della Sirena appartenuto ai principi di Stigliano <sup>25</sup>. A conferma di un probabile ruolo anche di agente artistico svolto da Fanzago per la corte vicereale assume rilievo la circostanza che vede Anna Carafa chiedergli, nel 1643, di far realizzare due vedute del palazzo della Sirena prima che si mettesse mano alla sua ricostruzione. In quella occasione Fanzago incaricò dell'opera il pittore Viviano Codazzi <sup>26</sup>.

Tornando a Ribera, sebbene permangano diversi interrogativi su alcune questioni ancora da chiarire, si sa che appartennero alle collezioni del Retiro alcuni suoi dipinti ora al Museo del Prado, il *Combattimento tra donne* e il *San Paolo Eremita* nonché il *Tizio* e l'*Issione*, questi ultimi due facenti probabilmente parte di una serie dedicata alle “*Furie*” per cui non è certa la commissione originaria. Nel contesto appena delineato appare di grande interesse la testimonianza inedita relativa alla richiesta di Filippo IV di avere a corte Ribera e all'imminente partenza, all'inizio del 1643, del pittore alla volta di Madrid. In un avviso del 20 gennaio di quell'anno si legge infatti “Giuseppe de Ribera famoso Pittore Spagnolo vien chiamato da S.M.tà in Spagna e partirà con p.a occ.e” <sup>27</sup>. Nella essenzialità che generalmente contraddistingue il genere degli avvisi la partenza del pittore sembra essere data per certa, conseguenza di una precisa volontà del sovrano difficilmente eludibile. E' molto probabile che il viaggio non abbia poi avuto luogo non essendovene traccia in alcun documento: il ritorno in patria di un artista celebre come Ribera avrebbe di certo avuto una

<sup>25</sup> Sul palazzo si vedano M. SCHIPA: “Il Palazzo di Donn'Anna...”, *op. cit.*, e A. PAPPALARDO: *Cenni storici sul palazzo Donn'Anna a Posillipo*, Napoli 1901. Più di recente, sui pagamenti effettuati per la realizzazione del palazzo e sul presunto ruolo avuto da Cosimo Fanzago nel progetto si veda E. NAPPI: “Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roomer. Nuovi documenti inediti su Cosimo Fanzago”, *Ricerche sul '600 napoletano* (2000), pp. 61-92, in partic. pp. 66-67.

<sup>26</sup> G. CANTONE: *Napoli Barocca*, Bari 1992, p. 74, e E. NAPPI: “Le attività finanziarie e sociali di Gasparo de Roomer...”, *op. cit.*, in partic. p. 66. Su commissione del priore della certosa di San Martino, Giovan Battista Pisante, il Codazzi, con la collaborazione di Micco Spadaro, eseguì per il duca di Medina de las Torres quattro dipinti di cui non si conosce il dettaglio (E. BRUNETTI: “Situazione di Viviano Codazzi”, *Paragone Arte* [1956], pp. 48-69, in partic. p. 65).

<sup>27</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4112.

notevole risonanza ed è difficile immaginare al riguardo un silenzio delle fonti<sup>28</sup>. Anche i documenti napoletani tuttavia tacciono del tutto fino all'aprile del 1644, mese in cui vengono predisposti i capitoli matrimoniali per la figlia del pittore, Margherita, confortando in tal modo l'eventuale ipotesi di un soggiorno a corte nel corso del 1643.

La volontà di Filippo IV di avere Ribera a Madrid è comunque un fatto assolutamente nuovo e aggiunge un ulteriore elemento alla conoscenza della determinazione collezionistica del sovrano e al suo entusiasmo nei confronti del pittore. Che poi tale circostanza sia da mettere in relazione con la decorazione destinata al Retiro è argomento difficile da sostenere senza incertezze. Nulla vieta però di pensare che, sulla scia dell'impressione suscitata dalle ultime opere di Ribera giunte a corte, Filippo IV abbia deciso di avere l'artista direttamente alle sue dipendenze a Madrid<sup>29</sup>. Diverse le motivazioni che potrebbero aver contribuito all'annullamento del viaggio: dalla mutata situazione creatasi in Spagna a ridosso della partenza di Ribera, con la caduta di Olivares, coordinatore dei vari progetti relativi al Retiro, alla malattia che colpì il pittore a partire proprio dal 1643 e che lo costrinse a sospendere o ritardare commissioni già

<sup>28</sup> E' stato opportunamente rilevato come l'insieme delle testimonianze relative alla vita ed all'attività di Ribera risultino così esigue e sporadiche da restituircelo, nell'insieme, un "personaggio stranamente elusivo, una figura in penombra" (G. FINALDI: "Appendice documentaria sulla vita e l'opera di Jusepe de Ribera", in *Jusepe de Ribera...*, *op. cit.*, pp. 387-408, in partic. p. 387).

<sup>29</sup> L'ultimo invio di opere per il Retiro di cui si abbia notizia è degli ultimi mesi del 1641, effettuato dal marchese di Castel Rodrigo, ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede. La spedizione prese la via di Madrid passando per Napoli dove è possibile che ad essa si aggiunsero i dipinti raccolti dal duca di Medina de las Torres. Manuel de Moura, II marchese di Castel Rodrigo, lasciò il suo incarico a Roma nel 1641 per ricoprire quello di plenipotenziario spagnolo a Ratisbona. In un avviso del 23 settembre 1642 si legge:

"Con tartana giunta q.ta settimana sono venute molte robe del Sig. Marchese di Castel Rodrigo che haveva lasciate in Roma e dicesi che d.o Sig.re habbia pagato parte del debito che haveva in quella città" (ASF, Mediceo del Principato, filza 4112),

notizia che suscita qualche interrogativo sulla natura e la destinazione delle "robe" venute da Roma, probabilmente svincolate e rese libere dopo un pagamento ad esse relativo. Sugli esiti del soggiorno romano del marchese di Castel Rodrigo si veda D. GARCÍA CUETO: "Mecenazgo y representación del marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma", in C. J. HERNANDO SÁNCHEZ (a cura di): *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid 2007, II, pp. 695-716.

accettate ed a far ricorso in misura sempre maggiore all'aiuto di collaboratori<sup>30</sup>. In ogni caso, va segnalato al riguardo un episodio verificatosi alcuni anni prima quando, in occasione del suo viaggio in Italia, il pittore aragonese Jusepe Martínez ebbe modo di incontrare Ribera a Napoli. Questi accolse il suo connazionale con grande cortesia e disponibilità, mostrandogli "*algunos camarines y galerías de grandes palacios*". Ad una domanda circa i motivi di un mancato ritorno in Spagna dove ormai era artista celebre e molto ricercato, Ribera argomentò che restando a Napoli poteva conservare il rispetto e l'apprezzamento dei collezionisti spagnoli più facilmente di quanto non avrebbe fatto rientrando in patria dove al suo arrivo, per il primo anno, sarebbe stato ricevuto come "*gran pintor; al segundo año no hacerse caso de mi, porque viendo presente la persona se la pierde el respeto*"<sup>31</sup>.

L'affermazione di De Dominici circa un ruolo di "pittore di corte" assegnato a Ribera dal duca di Osuna, viceré dal 1616 al 1620, non trova altra conferma nelle fonti anche se di un incarico ufficiale più o meno analogo sembrerebbe far fede il rapporto privilegiato e costante intrattenuto dal pittore con il potere vicereale<sup>32</sup>. La stessa impressione suggerisce la notizia contenuta in un avviso di ottobre del 1639 dove si legge:

Desiderando il Sig. Duca di Medina di haver le copie de' più famosi quadri che sono in queste Chiese il S.r Gio. Batt.a Naclerio eletto di questo popolo a viva forza nè fece levare due di unica Pittura dalla Chiesa della Madonna della gratia alla Loggia de' Pescatori, i quali havendo strepitato assai S.E. gliene fece rimandare subito in dietro facendone far le copie dal Cavalier Gioseppe di Rivera famosissimo Pittore<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Sulla malattia di Ribera, forse un ictus provocato da ipertensione, e sulle sue conseguenze si veda G. FINALDI: "Appendice documentaria sulla vita e l'opera di Jusepe de Ribera...", *op. cit.*, pp. 402-408, nonché N. SPINOSA: *Ribera...*, *op. cit.*, pp. 197, 245.

<sup>31</sup> J. MARTÍNEZ: *Discursos praticables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. a cura di J. Gállego, Madrid 1988, pp. 98-100. Martínez non fa il nome di Ribera ma scrive di un "*insigne pintor imitador del natural con gran propiedad, paisano nuestro del reino de Valencia*". L'episodio è ricordato anche da J. BROWN: "Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera", *Goya* 183 (1984-1985), pp. 140-150.

<sup>32</sup> A. ÚBEDA DE LOS COBOS: "La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro...", *op. cit.*, p. 187, nota 22, nonostante il riferimento di De Dominici al duca di Osuna, mette il passo in relazione al conte di Monterrey.

<sup>33</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4111, avviso del 26 ottobre 1639.

Che durante la sua lunga attività Ribera si fosse dedicato anche ad eseguire copie di opere più o meno celebri non sembra mai essere stato messo in evidenza né adeguatamente approfondito. Alla luce del documento appena riportato è probabile tuttavia che incarichi del genere gli giungessero con una certa frequenza da parte del duca di Medina de las Torres, impegnato in una attività di acquisizione (o requisizione) di dipinti, copie o originali, dalle chiese di Napoli. Quanto poi le opere su cui Ribera era chiamato a cimentarsi influenzassero la sua cultura e la sua cifra stilistica potrebbe non essere argomento secondario soprattutto se, come è probabile in questo caso, egli veniva a trovarsi di fronte a testimonianze artistiche esemplari.

Santa Maria delle Grazie alla Pescheria (o alla Pietra del Pesce), la chiesa della corporazione dei pescivendoli, costruita nel 1526 intorno ad una immagine miracolosa della Vergine delle Grazie, sorgeva presso le mura della città nella zona del mercato. Dopo numerose trasformazioni e ammodernamenti l'edificio venne definitivamente abbattuto negli anni sessanta del secolo scorso. Sull'altare maggiore della chiesa era collocata una grande pala d'altare realizzata nel 1527 da Polidoro da Caravaggio e costituita da varie tavole separate e poi montate intorno al dipinto antico della Madonna<sup>34</sup>. Su questa celebre opera, citata da Vasari e da tutte le fonti napoletane, già dagli anni venti del Seicento si erano appuntate le mire dei collezionisti locali, incoraggiate dalla possibilità di portar via singole parti della grande pala che, in qualche caso, finirono effettivamente per essere smontate dalla collocazione originaria e immesse in raccolte private. Pur se la chiesa ospitava diversi altri dipinti<sup>35</sup>, in particolare un'altra piccola tavola di Polidoro di cui l'ultima testimonianza risale al 1634<sup>36</sup>, è probabile che sia stata proprio quel che restava dell'originaria invenzione polidoresca per l'altare maggiore ad attrarre anche l'attenzione del viceré. Di qui il tentativo di impadronirsene e poi, costretto dalle proteste dei pescatori, la decisione di farne realizzare delle copie. L'avviso parla dell'interesse del duca per due quadri di "unica Pittura"<sup>37</sup> e viene da pensare

<sup>34</sup> Sulla ricostruzione della pala di Polidoro e sulla chiesa della Pescheria si vedano P. LEONE DE CASTRIS: *I dipinti di Polidoro da Caravaggio per la Chiesa della Pescheria a Napoli*, Napoli 1985, e *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, pp. 290-303.

<sup>35</sup> Sugli altri dipinti presenti nella chiesa si veda C. CELANO: *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso...*, op. cit., IV, p. 249.

<sup>36</sup> Anche per questo dipinto si vedano i citati interventi di P. Leone de Castris.

<sup>37</sup> Tale precisazione ricorda la descrizione che della tavola fece Vasari parlando di "figure intiere sole".

alle due tavole raffiguranti i santi *Pietro* ed *Andrea* posti ai lati dell'antico dipinto della Vergine, rimasti in loco fino alla demolizione della chiesa e solo in seguito ritrovati ed identificati. Si tratta di due opere di grande forza espressiva dove i due apostoli, attraverso un uso straordinariamente intenso del colore, “manifestano un forte carattere passionale, emotivo” e rivelano particolari di “un formidabile naturalismo, una potenza di resa della realtà che distingue Polidoro da tutti i pittori della sua generazione”<sup>38</sup>. Se furono effettivamente questi i dipinti ad essere copiati da Ribera, è immaginabile che tali caratteristiche, così congeniali alla sua sensibilità artistica, possano aver lasciato traccia nei lavori licenziati dallo spagnolo in quegli anni. Per quel che riguarda le acquisizioni del viceré dalle chiese napoletane andrà ricordato come il duca riuscì a portar via da San Domenico Maggiore la *Madonna del pesce* di Raffaello per donarla al re. Anche questa operazione suscitò molteplici proteste in città ma stavolta il viceré non ritornò sui suoi passi, anzi, quando il priore del convento presentò al Papa protesta formale sull'accaduto, il duca lo costrinse ad andar via, facendolo minacciosamente accompagnare fino alla frontiera del regno di Napoli da cinquanta guardie armate<sup>39</sup>.

Altre brevi notizie restituiscono qualche dettaglio dei vari campi in cui si esercitava l'attiva collezionistica del viceré nonché di ulteriori modalità di arricchimento delle sue raccolte oltre le commissioni o le requisizioni. Nel giugno del 1642, poco dopo il suo arrivo a Napoli e lo scambio delle rituali visite di cortesia con la coppia vicereale, il cardinale Ascanio Filomarino inviò in dono al duca di Medina de las Torres “tre quadri di famosi pitori, tra quali una S.ta Marta di Guido Reni, molti Agnus Dei et altre gentilezze

<sup>38</sup> P. LEONE DE CASTRIS: *I dipinti di Polidoro da Caravaggio...*, op. cit., p. 14. Risulta significativa la vicenda attributiva di uno studio a sanguigna esistente presso la National Gallery di Edimburgo in passato dato a Ribera e poi restituito a Polidoro (*Ibidem*, p. 347).

<sup>39</sup> Sulla vicenda si veda J. D. PASSAVANT: *Raphael*, 2 voll., Parigi 1860, II, pp. 124-125. L'avviso datato 7 ottobre 1642 in ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, riferisce che il priore di San Domenico Maggiore inoltrò a Roma scritture appartenenti al priore dell'altro convento domenicano di Napoli, quello di San Pietro Martire, in alcune delle quali si affermava che a far dono al viceré del dipinto di Raffaello era stato il generale dei domenicani, Niccolò Ridolfi, durante una sua visita a Napoli. Il viceré invano si adoperò perché tali scritture rientrassero al luogo di origine (il documento è stato solo parzialmente pubblicato in “Documenti sulla storia economica e civile del Regno, cavati dal Carteggio degli Agenti del Granduca di Toscana in Napoli”, *Archivio Storico Italiano* 9 [1846], pp. 194-353).



di Devozione”<sup>40</sup>. E’ noto che il trasferimento a Napoli della collezione del cardinale, ricca di esemplari delle nuove tendenze neo venete nonché dei classicisti emiliani, ebbe conseguenze dirette sul clima artistico della città<sup>41</sup>. La presenza di uno o forse più dipinti di Guido Reni e altri pittori di ambito analogo nelle collezioni del viceré non è escluso possa aver avuto esiti immediati

<sup>40</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 3 giugno 1642: “Il giorno 30 del passato arrivò di notte in incognito il Sig.r Card. Filomarino Arcivescovo di Napoli”; avviso del 10 giugno 1642:

“Il dì 5 il Sig. Viceré con bellissimo corteggio andò a visitare il Sig. Card. Filomarino, dal quale fù accolto con singolar.ma dimostratione di affetto e si trattenne molte ore da S.Emin.a, essendo tornato di notte a Palazzo”.

Avviso del 17 giugno 1642:

“Il giorno suddetto (scil 11 giugno) si transferì il Sig. Card. Filomarino Arcivescovo à Palazzo a render la visita al Sig. Viceré accompagnato da bellissimo corteggio di cinque Vescovi e molti Cav.ri Parenti [...] Il dì 14 il Sig. Card.le Arcivescovo col solito corteggio andò a Palazzo à visitare la Sig.ra Viceregina”.

Avviso del 24 giugno 1642:

“Il Sig.r Card. Filomarino mandò a presentare al Sig.r Viceré, Sig.ra Viceregina e Sig.ra Duchessa di Mondragone tre quadri di famosi pitori, tra quali una S.ta Marta di Guido Reni, molti Agnus Dei et altre gentilezze di Devozione. Giovedì alla processione del Corpus Dei il Sig. Card. Filomarino portò il Santiss.o Sacram.to assistendovi il Sig. Viceré, nobiltà et ufficiali e la Sig.ra Viceregina stette sul palco reale nella Piazza della Sellaria”.

La duchessa di Mondragone è Elena Aldobrandini, nipote di Clemente VIII, madre di Anna Carafa. La Aldobrandini aveva sposato il figlio di Luigi Carafa di Stigliano, Antonio duca di Mondragone, alla cui morte prematura Anna era rimasta unica erede. Non c’è traccia di un dipinto raffigurante Santa Marta ascrivibile al Reni nell’inventario post-mortem del duca.

<sup>41</sup> Dopo i primi convenevoli di rito previsti dal cerimoniale i rapporti del cardinale con il viceré conobbero diversi momenti di tensione. Sulla raccolta del cardinale Filomarino e su altre opere di Guido Reni presenti nella sua raccolta si vedano R. RUOTOLO: “Aspetti del collezionismo napoletano: il cardinale Filomarino”, *Antologia di belle arti* I (1977), pp. 71-82 e L. LORIZZO: *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura scultura e mercato dell’arte tra Roma e Napoli nel Seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Napoli 2006. Una Santa Marta attribuita a Guido Reni è citata nell’inventario dei quadri della galleria Colonna di Roma, ritenuto successivo al 1740 (A. E. SAFARIK: *The Colonna Collection of Paintings: Inventories 1611-1795. Documents for the History of Collecting: Italian Inventories* 2, Monaco 1996, pp. 599-601).

su quegli artisti che possedevano maggior consuetudine con l'ambiente di corte, primo fra tutti naturalmente Ribera <sup>42</sup>.

A Venezia il duca acquistò un'edizione di pregio della celebre serie di arazzi <sup>43</sup> nota come *Fructus Belli*, presumibilmente realizzata sui cartoni originari dell'editio princeps appartenuta a Ferrante Gonzaga, signore di Guastalla, fratello del duca di Mantova <sup>44</sup>. La serie da Napoli passò poi in Spagna, per essere donata a Filippo IV e da questi, tramite il suo ministro don Luis de Haro, al cardinale Mazzarino nell'ambito degli scambi di omaggi effettuato in occasione dell'incontro per la firma del trattato dei Pirenei, nel 1659 <sup>45</sup>.

Circa la qualità e la consistenza delle raccolte messe insieme dal viceré è da registrare la testimonianza resa del rappresentante farnesiano a Napoli che nel 1638 scriveva:

Il S.r Duca di Medina [...] si tratta poi tanto alla grande in ogni cosa che ha superato tutti i vicerè [...] d'argenti e parati hà tutti q.li che furono del duca Vespas. Gonzaga e delli Principi di Stigliano che sono quantità e

<sup>42</sup> Per un attento esame della presunta attenzione di Ribera verso l'opera di Guido Reni e di tutte le varie posizioni critiche al riguardo si veda N. SPINOSA: *Ribera...*, *op. cit.*, pp. 240-241. Sull'opera di Ribera e sui suoi committenti si rimanda, anche per una conoscenza completa della precedente bibliografia, alla recente, aggiornata edizione spagnola del volume di N. SPINOSA: *Ribera. La obra completa*, Madrid 2008 (in particolare alle pp. 180, 235, 241, 420-421, 453, per il riferimento ad alcuni degli argomenti trattati in questo lavoro).

<sup>43</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 22 dicembre 1643:

“Si fecero ieri li soliti altari in Palazzo per la festa della Concezione della Vergine e furono tutti bellissimi di invenzione e sontuosità con ricchissimi parati di arazzi et in partic.e 10 pezzi grandi di boniss.o diegno dal Sig.r V.Rè comprati a Venezia intitolati fructus belli, con diversiss.mi accidenti che costano 15 m. d.”

<sup>44</sup> I cartoni originari, i cui disegni sono tradizionalmente attribuiti a Giulio Romano ed alla sua cerchia, sarebbero rimasti nella bottega di Jean Baudouyn a Bruxelles e riutilizzati per la serie acquistata dal duca di Medina de las Torres. Sulla serie di arazzi si veda G. DELMARCEL: “Fructus Belli, une tenture bruxelloise de la Renaissance italienne pour les Gonzague”, in AA.VV.: *Autour des Fructus Belli: une tapisserie de Bruxelles du XVI<sup>e</sup> siècle. Musée Nationale de la Renaissance*, Paris 1992, pp. 15-26; C. M. BROWN-G. DELMARCEL (con la collaborazione di A. M. LORENZONI): *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga, 1622-1623*, London 1966, pp. 69-70 e 158-173.

<sup>45</sup> J. L. COLOMER: “Paz política, rivalidad suntuaria: Francia y España en la isla de los Faisanes”, in J. L. COLOMER (a cura di): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica...*, *op. cit.*, pp. 61-88, in partic. pp. 64 e 84 nota 19.

richissimi e ne ha moderni giudicati dal S.e Card.le Aldobr.o i più belli d'Europa <sup>46</sup>.

Il riferimento alle raccolte di Vespasiano Gonzaga duca di Sabbioneta, in particolare a due nuclei omogenei apparentemente rilevanti sia per consistenza che per qualità, rende il documento oltremodo prezioso. Esso interviene infatti nel dibattito sull'entità delle raccolte costituite dal Gonzaga a Sabbioneta a sostegno della posizione di quanti ritengono che queste non si limitassero soltanto a esemplari di marmi antichi ma fossero più estese e articolate, argomento finora supportato soltanto da indizi e non da testimonianze dirette <sup>47</sup>. La lettera inoltre fa chiarezza sulla sorte di tali collezioni attestando che parte di esse, se non tutte, raggiunsero Napoli evidentemente al seguito della figlia di Vespasiano, Isabella, erede universale di tutti i beni paterni andata in sposa a Luigi Carafa di Stigliano <sup>48</sup>. Le collezioni confluirono poi nei beni dotali della nipote di Isabella e, dunque, nelle raccolte del duca di Medina de las Torres. E' pertanto altamente probabile che alcuni oggetti appartenuti a Vespasiano Gonzaga passarono in Spagna al seguito del duca mentre altri restarono appannaggio di Anna Carafa, che alla partenza del marito rimase nel viceregno morendo di lì a qualche anno <sup>49</sup>. Ancora l'incaricato farnesiano, comunque, comunicava due anni dopo alla corte di Parma:

<sup>46</sup> ASN, Archivio Farnesiano, fascio 1980, Marcaurelio Massarenghi al duca Odoardo Farnese, Napoli 1° giugno 1638. Il cardinale Ippolito Aldobrandini, zio di Anna Carafa, raggiunse Napoli il 7 marzo del 1638 e vi si trattenne fino ai primi di maggio.

<sup>47</sup> Su Vespasiano Gonzaga e la sua attività collezionistica si vedano in particolare: U. BAZZOTTI-D. FERRARI-C. MOZZARELLI: *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Atti del convegno, Mantova 1993; L. VENTURA: *Il collezionismo di un principe. La raccolta di marmi di Vespasiano Gonzaga Colonna*, Modena 1997; L. VENTURA (a cura di): *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, Roma 2008. Ringrazio Leandro Ventura per alcune segnalazioni sull'argomento.

<sup>48</sup> E' noto che, l'anno seguente la morte di Vespasiano Gonzaga, Isabella e suo marito trasferirono a Milano "carra quattordici di robe", sul cui contenuto non esistono altre notizie (N.DE' DONDI: "Estratto del diario delle cose avvenute in Sabbioneta dal MDLXXX al MDC di Niccolo de' Dondi sull'autografo conservato nella raccolta dell'illustrissimo signor cavaliere Carlo Morbio", a cura di G. Müller, in *Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti*, Milano 1857, II, pp. 313-464, in partic. pp. 405-406)

<sup>49</sup> Anna Carafa continuò a inviare al marito, ormai passato in Spagna, vari oggetti e regali (ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 18 ottobre 1644: "La Sig.ra Prn.sa

Il S.r Vicerè sta in continue feste, comedie e allegrezze con attendere dilig.te al Governo di tutto [...] e si fa parati ricchissimi, Galeria di quadri eccellenti, libreria famosa e argenteria grand.ma<sup>50</sup>.

Le spedizioni in Spagna di oggetti appartenenti alle raccolte personali del duca furono probabilmente sporadiche durante gli anni trascorsi a Napoli<sup>51</sup> per intensificarsi in prossimità del rientro in patria<sup>52</sup>.

---

di Stigliano ha spedito una tartana a Spagna carica di robe e regali per il Sig. Duca di Medina suo marito"); altri ancora ne lasciò a lui in eredità alla sua morte (ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 1° novembre 1644: "Essendo morta lunedì passato la S.ra D. Anna Caraffa Principessa di Stigliano per non haver purgato il suo parto, nel suo testam.to ha lasciato erede univ.le il principe di Stigliano suo Primogenito [...] Et al Sig. Duca di Medina suo marito d. 24 v. annui e molte migliara di argenterie et altri legati").

<sup>50</sup> ASN, Archivio Farnesiano, fascio 1983, Marcaurelio Massarengi al duca Odoardo Farnese, Napoli 3 luglio 1640. E' interessante ancora la testimonianza del Massarengi, sempre da Napoli, del 14 gennaio 1642:

"Il S.r Vicere ha fatto la Pompa funerale al S.r Card.e Infante nella gran Chiesa Reale delle Monache di Santa Chiara tutto vestito di lutto e lumi con moltitudine di quadri e statue di chiaroscuro" (ASN, Archivio Farnesiano, fascio 1983, Marcaurelio Massarengi al marchese Giacomo Gaufrido).

Il cardinale infante Ferdinando fu arcivescovo di Toledo e governatore dei Paesi Bassi.

<sup>51</sup> Una delle poche testimonianze al riguardo è nell'avviso del 6 maggio 1642:

"Domenica si fece parim.te la translatione delle Reliquie de Santi che il S.or V.Rè manda in Spagna nella sua terra della Torre, che s'imbarcò nel Ponte della Madalena sopra sette galere" (ASF, Mediceo del Principato, filza 4112).

<sup>52</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 29 marzo 1644: "Il Sig. V.Rè si prepara alla partenza [...] Conduce grand.me argenterie, e superbissime tappezzerie, e parati e quadri"; avviso del 9 agosto 1644: "Il Sig. Duca di Medina porta una bella corte e numerosa quantità di robe, e denari, et una superbissima libreria per donare a S. M.tà con altre galanterie". Nel maggio del 1644 il duca lasciò l'incarico a Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castiglia, e si trasferì a Portici, in una residenza appartenente ai principi di Stigliano, dove si trattenne fino al mese di agosto, in attesa di imbarcarsi per la Spagna. Il giorno in cui lasciò Napoli "furono a palazzo molti artisti creditori di varie somme con molto strepito, et il Sig. Duca gli fece far polizze dal S.r Cornelio Spinola per il pagamento sì che tutti si quietarono" (ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 10 maggio 1644). E' probabile che del bagaglio del duca facessero parte diverse sculture tra cui il suo busto ritratto realizzato a Napoli e ora al Prado, attribuito a Giuliano Finelli e Giulio Mencaglia (R. COPPEL ARÉIZAGA: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid 1998, pp. 140-142).

Molteplici ed estesi a numerosi campi furono naturalmente gli interessi del duca, per i quali purtroppo abbiamo solo qualche raro riscontro. Sappiamo che gli anni del suo governo conobbero un'intensa attività musicale e teatrale, con spettacoli allestiti anche nel palazzo che insieme alla sua consorte possedeva a Posillipo<sup>53</sup>. Qui il viceré aveva fatto realizzare un “bellissimo luogo per teatro di comedie, capacissimo e con molti luoghi attorno per le dame che dalle stesse abitazioni potevano ascoltarle”<sup>54</sup>. In aggiunta alle poche notizie note segnaliamo come, in occasione del compleanno del duca nel 1642, fu allestita, probabilmente a Palazzo Reale, la “famosa opera del Peccator pentito con apparenze e cori di musici, composta da Padri Gesuiti, che riuscì a meraviglia”<sup>55</sup>.

Rispetto a quanto ormai è stato possibile precisare per altri viceré, poco si conosceva finora degli interessi antiquari del duca di Medina de las Torres e di ritrovamenti archeologici effettuati negli anni del suo governo. L'unica notizia certa riguardava il rinvenimento di una statua di Giove, da subito denominata “il Gigante” per le sue dimensioni, nel corso della campagna di scavo promossa dal viceré nel territorio di Cuma con il proposito di riprendere una fortunata operazione avviata agli inizi del Seicento da un suo predecessore, il conte-duca di Benavente<sup>56</sup>. La statua rimase abbandonata in un cortile della residenza reale

<sup>53</sup> Alle notizie contenute in B. CROCE: *I teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli 1891, ed. a cura di G. Galasso, Milano 1992, p. 95, vanno aggiunte quelle presenti nel citato volume manoscritto presso BNNa, Ms. XII B 40, segnalate dallo stesso Croce.

<sup>54</sup> C. CELANO: *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso...*, op. cit., V, p. 632.

<sup>55</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avviso del 1° aprile 1642. *Il peccator pentito* è atto unico, opera XIII nel *Sacro / Parnaso / Del Signor / Anello Sarriano / All'Illustrissimo Signore / Il Signor / Don Giovanni Di Dura / [...]* / In Napoli Per Roberto Mollo 1645, di cui sopravvive un esemplare nella Biblioteca Casanatense di Roma (M. BRINDICCI: *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Napoli 2007, p. 269, che rinvia a L. CAIRO-P. QUILICI: *Biblioteca teatrale dal '500 al '700. La raccolta della Biblioteca Casanatense*, Roma 1981). In occasione di un'altra rappresentazione organizzata nel Palazzo Reale volle comparire mascherata in scena la stessa viceregina, in compagnia di molte altre dame (BNNa, Ms. XII B 40, avviso del 19 marzo 1639; A. BULIFON: *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di N. Cortese, Napoli 1932, pp. 173-174).

<sup>56</sup> S. A. MUSCETTOLA: “La triade del Capitolium di Cuma”, in G. GRECO-S. ADAMO MUSCETTOLA (a cura di): *I culti della Campania antica*, Roma 1998, pp. 210-230. I. M. IASIELLO: *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei viceré*, Napoli 2003, p. 36, nota 30, ricorda per il duca di Medina de las Torres solo il rinvenimento della statua di Giove. Sul

fino alla sua sistemazione ad opera del viceré Pietro Antonio d'Aragona nel largo antistante il palazzo. In realtà, pur non conoscendo dettagli al riguardo, sappiamo che il duca progettava di decorare il palazzo di Posillipo:

di bellissime statue antiche di marmo, avendone a tal effetto accumulate molte, ma essendosi partito di Napoli, queste furono mandate dentro d'una stanza <sup>57</sup>.

E' probabile pertanto che lì il viceré preferì raccogliere, piuttosto che a Palazzo Reale, opere e reperti archeologici rintracciati in campagne di scavo di cui, almeno in caso, abbiamo notizia più precisa. In due avvisi del maggio 1642 infatti si legge:

A S. Basile nel Territorio di Pozzuolo mentre si facevano certi fondam.ti di una Casa la Villa fù sotto ritrovato alcune stanzette in volta, col pavimento di marmi bianchi, et altre congetture, che denotano ivi essere stato un tempio antico, in una stanza di q.e sono state trovate 4 statue di marmo, un urna con corpi mori, et una statua di Giulio Cesare Dittatore con più epitafii in tavole di piombo. Il Sig.r Viceré fa tuttavia cavare alli schiavi con l'assistenza di Guardie sperando ritrovare qualcosa di buono. Questo luogo è situato vicino alla marina e fin ora sono arrivati fino al piano del med.o mare. In questi luoghi sono molte anticaglie, perchè Pozzuolo e Baia, e l'isole vicine erano luoghi deliziosi de Romani, oltre che la vicinanza della disfatta città di Cuma, con tutte l'altre cose, fa molto ben credere che ci siano simili fabbriche sotterranee ripiene di statue antiche;

---

collezionismo di antichità del conte-duca di Benavente si veda M. SIMAL LÓPEZ: "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un virrey de Nápoles (1603-1610)", *Reales Sitios* 42/164 (2005), pp. 30-49. In C. CELANO: *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso...*, op. cit., IV, pp. 332-333, si legge di non meglio precisati scavi voluti dal duca nella zona adiacente Castel Nuovo e del rinvenimento di ambienti pertinenti una grande abitazione ("essendo Viceré il duca di Medina de las Torres un certo cotal Tesorista denunciò alla Camera che nella Piazza del castello e proprio avanti del torrione dalla parte di terra vi era un gran tesoro ascoso, vi si cavò e si trovò una stalla per dieci cavalli colle sue mangiatoie molto ben fatte: dallo che si ricava che coll'occasione dei fossi suddetti e per appianar la strada, s'atterrarono molti edifici").

<sup>57</sup> C. CELANO: *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso...*, op. cit., V, p. 633.

A S. Basile nel Territorio di Pozzuolo, dove si scrisse che si erano trovate alcune statue di marmo, in certe stanze sotterranee, tuttavia si v'è cavando, e ritrovando cose nuove, et in particolare alcuni acquedotti di Piombo con iscrizioni di Cesare Augusto <sup>58</sup>.

La località San Basilio (o San Basile) di cui parla il documento dovrà essere individuata nella zona di Posillipo, ricordando come a quel tempo, con l'intera zona dei Campi Flegrei, tutta l'area immediatamente a nord di Napoli venisse indicata come territorio di Pozzuoli. Giulio Cesare Capaccio trattando dell'origine di Napoli scrive:

E' vero che i nostri sono andati investigando il sito di questa Palepoli, et altri han detto che fusse alle radici del monte Posillipo, verso un loco maritimo detto la Gaiola, per ritrovarvisi vestigi di edifici, tempi, statue teatri per tutto un territorio di San Basilio, ma s'ingannarono per ciò che da quel loco tutto era detto de Nesida <sup>59</sup>;

e ancora, descrivendo il cammino fino a Pozzuoli, cita: "le rovine c'horà di S.Basilio hanno il nome (loco a me sospetto che non fusse stata edificata la prima volta Napoli) e della bella Nisida" <sup>60</sup>. Del resto Cala San Basilio risulta essere uno dei nomi della Cala della Gaiola, tra i luoghi più suggestivi della costa <sup>61</sup>, circostanza che consente di collegare quanto fin qui riportato alla breve notizia resa nei Giornali di Napoli circa scavi effettuati nel 1642 "in un podere presso la Gaiola" <sup>62</sup>. Le attenzioni e la curiosità del viceré per l'intera aerea erano favorite dalla presenza del palazzo della Sirena, a sua volta costruito sul

<sup>58</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 4112, avvisi del 13 e del 20 maggio 1642,

<sup>59</sup> G. C. CAPACCIO: *Il Forastiero...*, Napoli 1634, ed. a cura di F. Strazzullo, Napoli 1993, p. 18.

<sup>60</sup> G. C. CAPACCIO: *La vera antichità di Pozzuolo, descritta da Giulio Cesare Capaccio segretario dell'inclita città di Napoli...*, Napoli 1607, p. 4. G. MORMILE: *Descrizione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto e dell'antichità della città di Pozzuoli*, Napoli 1625, p. 10, ricorda "la Chiesa di S. Maria del Faro [...] e la Chiesa di S. Basilio, le quali totalmente honorano tutto il monte di Posillipo che fan che da napolitani tutto l'anno siano solennemente visitati".

<sup>61</sup> R. T. GUNTHER: *Posillipo romana*, Napoli 1993, p. 58

<sup>62</sup> A. BULIFON: *Giornali di Napoli...*, op. cit., p. 180: "in un podere presso la Gaiola nella punta di Posillipo, cavandosi sotterra, furono scavate sei antichissime statue ed alcuni acquedotti di piombo con una iscrizione di Giulio Cesare Augusto".

sito di una costruzione romana <sup>63</sup>. In più di una occasione, del resto, il duca promosse nella zona opere durante le quali ci si poté con facilità imbattere in preesistenze antiche. Al 1643 risale infatti la già ricordata sistemazione delle rampe di Sant'Antonio che da Mergellina conducevano sulla collina e alla cripta di Cocceio <sup>64</sup>, mentre qualche anno prima, nel 1640, proprio lungo la costa tra Posillipo e Nisida, aveva fatto installare postazioni di artiglieria per respingere navi da guerra francesi <sup>65</sup>.

*A Fatima Terzo,  
ad una preziosa sensibilità  
troppo presto mancata,  
il più vivo, grato ricordo.*

<sup>63</sup> R. T. GUNTHER: *Posillipo romana...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>64</sup> G. PANE: "L'urbanistica del Seicento a Napoli", in R. PANE (a cura di): *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milano 1984, pp. 51-84, in partic. p. 74. Alla base delle rampe di Sant'Antonio un'iscrizione ricorda tuttora la sistemazione voluta dal duca di Medina de las Torres.

<sup>65</sup> Una descrizione dei fatti relativi a quell'episodio è in BNNa, Ms. XIV E 56, "Cose notabili successe dall'anno 1640". Lungo la costa flegrea, negli anni di vicereame del duca, fu adeguato a nuove esigenze militari anche il castello di Baia ("Relazione diretta al Sig. Duca di Medina del las Torres intorno allo stato presente di varie cose del regno di Napoli ed altri avvertimenti che occorrono dovendosi adempiere in tutto in conformità agli ordini di Sua Maestà", in BNNa, Ms. XI E 191, pubblicata in *Archivio storico per le province napoletane* [1879], fasc. II, pp. 223-248; fasc. III, pp. 467-497). Si segnala al riguardo la lettera del duca di Medina de las Torres del 15 febbraio 1641 (in AGS, Estado, fascio 3267, doc. 15) in cui vengono ricordati i meriti di "*don Diego de Quintana muy inteligente*" nelle opere di fortificazione.





*La influencia de los modelos culturales italianos  
en el ámbito doméstico:  
Las casas principales del príncipe Pío de Saboya  
en el Madrid del siglo XVIII*

Natalia González Heras

*INTRODUCCIÓN*

El estudio de la vivienda doméstica desarrollado desde la corriente historiográfica de la vida cotidiana y la cultura material se constituye como tema central de la presente comunicación. Los interiores domésticos se convierten en motivo susceptible de análisis histórico por tratarse de realidades de carácter material que evolucionan en el tiempo como reflejo, a su vez, de la evolución mental de aquéllos que los habitan, quienes motivados por diversos aspectos –seguir modas, cubrir nuevas necesidades– dotarán a sus moradas de novedades características dignas de ser estudiadas por la disciplina histórica y que conceden a la vivienda el carácter de construcción social y cultural.

La adquisición de nuevos modelos dentro del ámbito de lo doméstico, que comienza a ser perceptible a comienzos del siglo XVIII y culmina a partir de la segunda mitad de esta centuria, está en estrecho contacto con una amplia corriente de circulación de formas culturales que se desarrolla entre los diversos territorios europeos; no obstante no debemos olvidar los intercambios que a su vez existen entre Europa y América o el viejo continente y Asia, resultado de la movilidad entre los distintos territorios que diversas figuras, pertenecientes en su mayoría a los grupos superiores de la sociedad, desarrollan como consecuencia de esa posición privilegiada que ocupan, y por la que toman contacto con las nuevas corrientes y tendencias; nos referimos a sus viajes de estudio, laborales o por puro ocio con destino a Francia, Inglaterra, Italia, etc., culturas que tampoco les resultan desconocidas, ya que muchos han sido educados bajo sus preceptos.

En esta comunicación nos centraremos en analizar el circuito de transmisión cultural relativo a la esfera doméstica que se establece en torno a la figura del noble de origen italiano afincado en la Corte madrileña Francisco Pío de Saboya Moura y Corte Real, tradicionalmente conocido como el Príncipe Pío. Nos planteamos como objetivos conocer cómo este italiano Grande de España y que desempeña diversos cargos profesionales al servicio de la Monarquía Hispánica resuelve su necesidad de habitación, el tipo de vivienda que ocupa –fijando nuestra atención en su residencia en la capital española–, el contenido de ésta –mobiliario, menaje de hogar, objetos decorativos–; tratar de conocer la procedencia geográfica de los patrones que conforman su residencia, con el fin de poder afirmar cierta influencia de los modelos domésticos italianos sobre las viviendas aristocráticas de la capital madrileña. Se trata de ejemplificar mediante el análisis de un caso concreto la circulación de modelos culturales reflejados dentro del ámbito doméstico entre las penínsulas italiana y española en el siglo XVIII, convirtiéndose los miembros de la aristocracia hispano-italiana en canales de filtración.

*La vida cotidiana y la cultura material como motivos de interés historiográfico*

La disciplina histórica en general, y la historiografía modernista en particular, han venido dirigiendo su interés durante las últimas cuatro décadas hacia el estudio de aquellos aspectos en que se materializa el discurrir de la existencia diaria de los individuos, los diferentes elementos con que hombres y mujeres; niños, jóvenes, adultos y viejos; solteros, casados, viudos y religiosos, pertenecientes a los diferentes estamentos que conformaban la pirámide social durante los siglos del Antiguo Régimen, es decir el conjunto poblacional –sin excluir a determinados colectivos, ni sin prestar especial atención a las figuras destacadas–, habrán de cubrir sus necesidades básicas de alimentación, casa o vestido. No obstante, los aspectos relativos a la vida cotidiana trascienden los niveles materiales, introduciéndose en el campo de lo simbólico, que nos habrá de mostrar los elementos a los que acabamos de referirnos como construcciones socioculturales que nos aproximan al imaginario colectivo, la mentalidad de aquellas gentes, sus formas de presentarse y relacionarse socialmente, así se convierten también en objeto de análisis los ciclos de vida, la religiosidad, el trabajo, y como oposición a éste la fiesta y el ocio; dando lugar su evolución en el tiempo y los diferentes espacios a que se constituyan como motivos susceptibles de analizar por la Historia.

Nos remontaremos a los años setenta para encontrar a una de las primeras figuras que decidieron adentrarse en el estudio de estos temas, se trata de Henri Lefebvre en su trabajo *La vida cotidiana en el mundo moderno*<sup>1</sup>, y ya a principios de los años ochenta la del historiador “annalista” francés Fernand Braudel<sup>2</sup>, que en su obra *Civilización material, economía y capitalismo: siglos XV-XVIII* dedicó uno de sus volúmenes a lo que llamó *Las estructuras de lo cotidiano*, tras ellos podríamos referirnos a que emerge toda una corriente de estudio; a partir de entonces, la historiografía francesa continuaría por esa línea despuntando con trabajos como la obra colectiva dirigida por P. Ariès y G. Duby *Historia de la vida privada*<sup>3</sup>, en la que los aspectos cotidianos son resaltados expresamente en el ámbito de la privacidad. En los últimos tiempos, el conocimiento de la vida cotidiana y los niveles materiales ha venido despertando el interés de gran número de historiadores, entre otros destacan nombres como N. J. G. Pounds<sup>4</sup> o Rafaela Sarti<sup>5</sup>.

Ya en nuestro país, hemos de referirnos a reconocidas autoridades dentro de la materia como M. Defourneaux<sup>6</sup>; M. A. Pérez Samper<sup>7</sup>, que despunta con sus trabajos relativos a la alimentación; J. Alcalá-Zamora<sup>8</sup>, quien en su momento dirigiera a un conjunto de prestigiosos historiadores modernistas en aquel volumen que se ocupaba de los aspectos de la vida corriente, del horizonte cotidiano de los anónimos, enmarcándolos cronológicamente entre las fechas de nacimiento y muerte del artista Diego Velázquez –1599-1660–; o J. M. Imízcoz

<sup>1</sup> H. LEFEBVRE: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid 1972.

<sup>2</sup> F. BRAUDEL: *Civilización material, economía y capitalismo: siglos XV-XVIII. Las estructuras de lo cotidiano*, Madrid 1984.

<sup>3</sup> P. ARIÈS y G. DUBY: *Historia de la vida privada*, Vol. 3: *Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid 1989.

<sup>4</sup> N. J. G. POUNDS: *La vida cotidiana: historia de la cultura material*, Barcelona 1992.

<sup>5</sup> R. SARTI: “Las condiciones materiales de la vida familiar”, en D. I. KERTZER y M. BARBAGLI (comp.): *Historia de la familia europea*, Vol. I: *La vida familiar a principios de la era moderna (1500-1789)*, Barcelona 2002, pp. 41-72 y *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa Moderna*, Barcelona 2003.

<sup>6</sup> M. DEFOURNEAUX: *La vida cotidiana en la España del siglo de Oro*, Barcelona 1983.

<sup>7</sup> M. A. PÉREZ SAMPER (coord.): *La vida cotidiana a través dels segles*, Barcelona 2002.

<sup>8</sup> J. ALCALÁ-ZAMORA (dir.): *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid 1989.

Beunza<sup>9</sup>; P. Saavedra<sup>10</sup> y H. Sobrado<sup>11</sup>. Asimismo, me referiré a los trabajos realizados por G. A. Franco Rubio<sup>12</sup>, a los que habrá que añadir su labor como difusora de las últimas novedades en esta corriente historiográfica a través de la dirección de dos Seminarios organizados en el departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid en los años 2007 y 2008<sup>13</sup>; integrados dentro del proyecto de investigación que también dirige, coordinado entre las universidades Complutense de Madrid y la Central de Barcelona<sup>14</sup>. Finalmente, cabrían ser señalados los trabajos desarrollados en un tono de divulgación histórica, casi costumbrista, por J. del Corral<sup>15</sup>.

La corriente de estudio sobre vida cotidiana y cultura material se encuentra actualmente dentro de un proceso expansivo, y a las obras citadas anteriormente habrá que ir sumando los aportes novedosos que se formulan a través de los trabajos que se vienen presentando en recientes congresos y reuniones científicas<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> J. M. IMÍZCOZ BEUNZA (dir.): *La vida cotidiana en Vitoria en la Edad Moderna y Contemporánea*, San Sebastián 1995.

<sup>10</sup> P. SAAVEDRA: *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona 1994.

<sup>11</sup> H. SOBRADO: *Las tierras de Lugo en la Edad Moderna: economía campesina, familia y herencia, 1550-1860*, A Coruña 2001.

<sup>12</sup> G. A. FRANCO RUBIO: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Madrid 2001, y “Sobre la cultura material a l’Espanya del segle XVIII”, en M. A. PÉREZ SAMPER (coord.): *La vida quotidiana...*, op. cit. pp., 311-332.

Desde estas líneas desearía expresar mi más sincero agradecimiento a doña Gloria A. Franco Rubio, directora de mis trabajos, por la ayuda que me ofrece en todo momento.

<sup>13</sup> *La vida cotidiana en la España Moderna*, 11-13 de abril de 2007, y *Actividades cotidianas y formas de vida en la España Moderna*, 16-18 de abril de 2008.

<sup>14</sup> HUM2005-06472-C02-01/HIST: *La vida cotidiana en el ámbito doméstico durante el Antiguo Régimen. Aspectos materiales, formas de vida y prácticas culturales* y HAR2008-06131-C02-01: *Privacidad y sociabilidad en la vida cotidiana: ámbito doméstico y espacio público en el Antiguo Régimen. Madrid y la España interior*.

<sup>15</sup> J. DEL CORRAL: *El Madrid de los Austrias*, Madrid 1983; *El Madrid de los Borbones*, Madrid 1985; *La vida cotidiana en el Madrid del s. XVII*, Madrid 1999; *La vida cotidiana en el Madrid del s. XVIII*, Madrid 2000; *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVI*, Madrid 2002.

<sup>16</sup> En la X Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna, celebrada en Santiago de Compostela en junio de 2008, fueron presentadas varias comunicaciones centradas en aspectos de vida cotidiana y cultura material, citaremos, entre otras, I. ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS: “Vida cotidiana, sociabilidad y cultura de un magistrado de la Audiencia de

*Un estado de la cuestión sobre el tema de la vivienda doméstica*

En lo relativo al tema de las viviendas, convendría realizar un repaso por los estudios que hasta el presente se han acercado a este elemento que cubre la necesidad humana de poseer un espacio de habitación. Desde la óptica de la Historia de la vida cotidiana y la cultura material no han sido muchos los estudios que durante los últimos años se hayan centrado en él <sup>17</sup>, tendiendo algunos de los aparecidos a enfocarse desde las líneas del comercio y el consumo <sup>18</sup>. Por el contrario, sí que existen varios trabajos que analizan la vivienda doméstica madrileña, principalmente la de carácter palacial, desde la óptica de la arquitectura <sup>19</sup>;

---

Sevilla”; A. GIORGI: “La ciudad se viste: vestido e imagen social en el siglo XVIII”; N. GONZÁLEZ HERAS: “La Planimetría General de Madrid: Una fuente para el estudio del paisaje residencial en la Corte española del Madrid del siglo XVIII”; I. LASMARÍAS PONZ: “Españoles vestidos a la francesa”; M. A. ORTEGO AGUSTÍN: “La servidumbre instruida. Urbanidad y educación moral en el medio doméstico”; R. SÁNCHEZ GONZÁLEZ: “Lujo material y refinamiento intelectual en el Toledo ilustrado”; F. SUÁREZ GOLÁN: “Entre la realidad y la apariencia. La dimensión material de los arzobispos de Santiago en la época de la Ilustración”.

<sup>17</sup> Destacaremos algunos estudios concretos como J. BRAVO LOZANO: *Familia busca vivienda: Madrid 1670-1700*, Madrid 1992; G. A. FRANCO RUBIO: “Casa puesta, nadie sabe lo que cuesta. La economía doméstica en la España del siglo XVIII”, comunicación presentada a la IX Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna, celebrada en Málaga, junio de 2006 (en prensa); P. MANZANOS ARREAL: “La casa y la vida material en el hogar. Necesidades vitales y niveles de vida en la Vitoria del siglo XVIII” en J. M. IMÍZCOZ BEUNZA (dir.): *La vida cotidiana en Vitoria...*, op. cit., pp. 199-236.

<sup>18</sup> Entre otros, cabrían ser destacados algunos trabajos como: J. CRUZ y J. C. SOLA: “El mercado madrileño y la industrialización en España durante los siglos XVIII-XIX”, pp. 333-354; M. GARCÍA FERNÁNDEZ: “Los bienes dotales en la ciudad de Valladolid, 1700-1850. El ajuar doméstico y la evolución del consumo y la demanda”, pp. 133-158; R. MARURI VILLANUEVA: “Vestir el cuerpo, vestir la casa. El consumo de textiles en la burguesía mercantil de Santander, 1750-1850”, pp. 159-180 que aparecen en J. TORRAS y B. YÜN: *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-XIX*, Valladolid 1999.

<sup>19</sup> A. MARTÍNEZ MEDINA: “La casa palacio del Marqués de Astorga”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXVII (1989), pp. 121-133; “El palacio del Duque del Infantado en las Vistillas. Su definitiva configuración en el siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 28 (1990), p. 85-101; “Casa palacio de la Duquesa de Arcos en Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 30 (1991), pp. 149-163; *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid 1997. V. TOVAR: “La arquitectura doméstica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 21 (1985), pp. 117-127.

asimismo, nos encontramos una serie de trabajos que establecen como objeto de estudio la evolución urbanística de la villa y Corte<sup>20</sup>, y dentro de ésta reservan apartados a los temas relacionados con la propiedad inmobiliaria, pudiendo algunos de ellos llegar a mostrar ciertas descripciones del caserío de la capital, siempre vinculadas al análisis de sus precios según las zonas de Madrid en que estuvieran ubicados los inmuebles, las rentas o alquileres que producían...<sup>21</sup>.

No obstante, debido a la vitalidad adquirida en los últimos tiempos por la línea de investigación relativa a la vida cotidiana y la cultura material, el ámbito de lo doméstico se ha convertido en una parcela de análisis que despierta el interés de un importante número de historiadores, de lo cual se halla reflejo en los trabajos que se han venido presentando en congresos y reuniones de carácter científico<sup>22</sup>. La vivienda comienza así a ser estudiada de forma conjunta en sus diversos niveles –material, cultural, y social–, prestando atención a los aspectos que la constituyen físicamente –elementos constructivos, estructura, distribución de los espacios interiores, mobiliario, decoración– pero teniendo en cuenta que estos constituyen el reflejo de determinados parámetros culturales y sociales los cuales se intentan descifrar.

<sup>20</sup> D. BRANDIS: *El paisaje residencial de Madrid*, Madrid 1983. B. BLASCO ESQUIVIAS: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726): Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, Madrid 1991; *Arquitectura y urbanismo en las Ordenanzas de Teodoro Ardemans para Madrid*, Madrid 1992, y *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid 2006.

<sup>21</sup> C. CARO LÓPEZ: “Casas y alquileres en el antiguo Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XX (1983), pp. 97-153. J. CRUZ VALENCIANO: “Propiedad urbana y sociedad en Madrid, 1749-1774”, *Revista de Historia Económica* 2 (1990), pp. 239-269. A. MARTÍNEZ MEDINA: “Problemas que plantea el asentamiento nobiliario en la Corte. Ocupación, distribución y parcelación del suelo”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 34 (1994), pp. 337-354. C. SAMBRICIO: “Vivienda y crecimiento urbano en el Madrid de Carlos III”, en *Carlos III, alcalde de Madrid*, Madrid 1988.

<sup>22</sup> Una vez más nos referiremos a la aparición de varias comunicaciones relativas al tema en la X Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna: G. A. FRANCO RUBIO y su último aporte teórico acerca de estos planteamientos en “La vivienda en la España ilustrada: habitabilidad, domesticidad y sociabilidad”; M. GARCÍA FERNÁNDEZ: “En casa y en la calle. Esposas, cocineras y damas. Cultura material doméstica popular y apariencia a finales del Antiguo Régimen”; así como M. PIERA MIQUEL: “Cómodas y otros muebles de importación en los interiores domésticos barceloneses del siglo XVIII”, todas ellas en Santiago de Compostela 2008.

*Fuentes. La documentación notarial*

El presente estudio se sustenta principalmente sobre documentación de carácter notarial, recogida toda ella en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Debido a la importancia así cuantitativa como cualitativa que en este trabajo se concede a las escrituras notariales, cabría retrotraernos a los orígenes de la valoración de este tipo de fuente como idónea en la elaboración de trabajos dentro de los diversos campos de la Historia Moderna. Precursores en su utilización se constituyeron un conjunto de historiadores franceses, entre los que destacaremos nombres como Labrousse <sup>23</sup>, Lebrun, Goubert o Jacquart, encargados de presentar los frutos de su labor en el Congreso celebrado en Estrasburgo en 1978 <sup>24</sup>. Respecto a nuestro país, de forma contemporánea en el tiempo, el Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Santiago de Compostela, encabezado por el doctor Eiras Roel, comienza a dotar de valor a los protocolos notariales gallegos como fuente para trabajos básicamente de Historia rural y demográfica. Los resultados de estos serán difundidos a través de los congresos celebrados en la capital gallega en 1973 y 1982 <sup>25</sup>. Desde entonces, bastantes serán los investigadores que decidan utilizar tal fuente como fundamental a la hora de sustentar sus trabajos <sup>26</sup>, variando su concepción metodológica, pasando de los originarios estudios en que la escritura notarial era complementaria a otro tipo de documentación considerada de primer nivel, limitándose a buscar en ella el dato concreto y particular, a los trabajos realizados en los últimos tiempos donde la amplitud de volumen de esta fuente ha dado

<sup>23</sup> El valor de las escrituras notariales como fuente para la Historia se presentará de forma pionera en el año 1955 en el *X Congreso Internacional de Ciencias Históricas* en Roma de manos del historiador Labrousse.

<sup>24</sup> *Les actes notariés. Source de l'histoire sociale, XVIe-XIXe siècles*, Actes du Colloque de Strasbourg (1978), Estrasburgo 1979.

<sup>25</sup> *Actas I Jornadas de Metodología Histórica Aplicada, III: Historia Moderna*, Santiago de Compostela 1975, y *Actas II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación Notarial y la Historia*, Santiago de Compostela 1984, 2 vols.

<sup>26</sup> De los estudios realizados durante los últimos años destacaremos la tesis doctoral *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*, de M<sup>a</sup> Á. ORTEGO AGUSTÍN. A esta última me gustaría agradecerle la ayuda que me ha facilitado con sus explicaciones y aclaraciones acerca de la documentación notarial.



lugar a su utilización sistemática, haciéndose necesario adoptar determinados métodos de muestreo en su consulta.

Para el estudio de la realidad doméstica en que discurría la cotidianeidad familiar y parte de la social del Príncipe Pío de Saboya –por poderse definir la vivienda aristocrática ya en este primer cuarto del siglo XVIII como un espacio que combina en su interior la convivencia de las facetas privada y pública– los protocolos notariales fueron considerados como fuente idónea, por tratarse del tipo de documentación en que quedaban recogidos aquellos datos motivo de nuestro interés –capitulaciones matrimoniales en las que encontrar los lazos de parentesco de nuestro protagonista, cartas de dote e inventarios de bienes donde aparecen las relaciones de los enseres que componían los interiores de habitación de estos individuos–. Esta evaluación positiva del protocolo notarial habrá de variar según se vaya descendiendo en la pirámide social, debido a que aquellos que contaban con escasos medios económicos no solían tener la necesidad de acudir a un escribano con el fin de escriturar sus nulos bienes y transacciones. Cabría destacar que el análisis del caso de don Francisco Pío ha cobrado mayor profundidad debido a que así como con los documentos redactados en escribanías madrileñas, se ha podido contar con las escrituras que fueron otorgadas en Italia, gracias a las traducciones realizadas en su momento por don Salvador de Roxas y Guzmán.

## 1. *EL PRÍNCIPE PÍO DE SABOYA.*

### *UN ITALIANO AL SERVICIO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA*

#### 1.1 *Orígenes familiares y trayectoria profesional*

Don Francisco Pío de Saboya nace en Milán en 1675<sup>27</sup>, hijo de don Gisberto Pío de Saboya, Príncipe Pío y de San Gregorio<sup>28</sup> y de doña Juana de Moura Corte Real y Moncada, marquesa de Castel Rodrigo por herencia paterna, siendo hija del legítimo matrimonio entre el excelentísimo señor don Francisco

<sup>27</sup> Datos procedentes de la base de datos FICHOZ-OZANAM; *vide* J. P. DEDIEU: “Un instrumento para la historia social: La base de datos Ozanam”, *Cuadernos de Historia Moderna* 24 (2000), pp. 185-205.

<sup>28</sup> A. DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA (dir.): *La insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid 2000, p. 411.

Moura y Corte Real, Marqués que fue de Castel Rodrigo y la excelentísima señora doña Ana María de Moncada <sup>29</sup>.

Asimismo, en Milán contraería matrimonio en 1705 con doña Juana Spínola y la Cerda, hija el excelentísimo señor don Carlos Felipe Antonio Spínola Colona, Marqués que fue de los Balbases, duque del Sexto, Gran Protonotario del Supremo Consejo de Italia y de la excelentísima señora doña Isabel María de la Cerda y Aragón, su mujer <sup>30</sup>.

Este breve repaso por sus orígenes familiares nos muestra las raíces italianas de este aristócrata que a lo largo de su trayectoria profesional iría ocupando diversos puestos dentro de la jerarquía castrense –soldado en el Ejército de Milán en 1695; Mariscal de campo hasta el 23 de noviembre de 1706; Teniente General, primero en el Ejército de Milán y después en el de Aragón hasta 1707; Gobernador de las armas del Reino de Sicilia en 1714, Gobernador y Capitán General de Madrid entre el 2 de Mayo de 1714 y el 5 de mayo de 1715; detentando en el momento de su muerte –ahogado a causa de una tempestad al salir de la casa jardín del Conde de Oñate en donde asistía al cumpleaños del duque de Mirándola <sup>31</sup>– el 15 de septiembre de 1723 el cargo de Gobernador y Capitán General de Cataluña; tras haber sido, incluso, Consejero del Consejo de Guerra de la Monarquía Hispánica entre el 23 de marzo de 1714 y el 20 de enero de 1717 <sup>32</sup>.

Su evolución profesional nos muestra de modo esclarecedor la vinculación directa del Príncipe Pío a los dos territorios que se erigen como centros conexados sobre los que gira la temática del Congreso Internacional dentro del cual se enmarca la presente comunicación –Italia y España–. Este militar de nobles orígenes comienza su carrera en Italia, y según vaya avanzando dentro del escalafón sus pasos le introducen en el territorio peninsular hispánico, motivo que se convertirá en fundamental para establecer dos de sus residencias domésticas en la Península Ibérica, el palacio de la Capitanía General en la ciudad de Barcelona <sup>33</sup> y unas casas principales en la capital madrileña.

<sup>29</sup> AHPM, P. 14938, fol. 8.

<sup>30</sup> AHPM, P. 14938, fol. 2.

<sup>31</sup> F. ANDÚJAR CASTILLO: *Consejo y consejeros de guerra en el siglo XVIII*, Granada 1996, p. 188.

<sup>32</sup> Datos procedentes de la base de datos FICHOZ-OZANAM.

<sup>33</sup> Asimismo, el inventario de los bienes existentes en el palacio de la Capitanía General de Barcelona aparece en AHPM, P. 14938, fol. 487.

1.2. *Los interiores domésticos de las casas principales en Madrid del Príncipe Pío de Saboya*

A continuación, pasaremos a centrarnos en el análisis de la vivienda doméstica madrileña en la que residía don Francisco Pío de Saboya Moura y Corte Real junto a su esposa, doña Juana Spínola y la Cerda, y sus cuatro hijos –Gisberto, Leonor, Isabel y María–. Accedemos al conocimiento de estas casas principales con fachadas hacia las calles de Hortaleza y de la Reina, pertenecientes a la circunscripción parroquial de la iglesia de San Luis, anejo de la parroquia de San Ginés, a través del inventario de bienes iniciado en 1723 con motivo de la muerte del Príncipe Pío y que se prolongaría varios años en el tiempo, desembocando en un segundo inventario, continuación del primero, con fecha de 1735, de los bienes contenidos en la residencia a la que la viuda se mudara situada en la plazuela del convento de Nuestra Señora de los Afligidos<sup>34</sup>.

Comenzaremos refiriéndonos a que la vivienda de la calle de Hortaleza no era propiedad de la familia, sino que la disfrutaban en régimen de alquiler, pagando por ella trescientos doblones anuales. Probablemente, fuera éste el motivo que diera lugar a la mudanza de doña Juana, una vez viuda, a la vivienda frente al monasterio de Nuestra Señora de los Afligidos, la cual les pertenecía por herencia de la tía materna de don Francisco, doña Leonor de Moura Corte Real y Moncada, casada con el marqués de Almonacir<sup>35</sup>.

El hecho de que don Francisco Pío de Saboya no poseyera una vivienda en propiedad en el territorio peninsular hispano –tampoco el palacio barcelonés de la Capitanía General lo era–, cuando sí disfrutaba de la propiedad de palacios en Roma<sup>36</sup> y Ferrara<sup>37</sup>, se convierte en indicador de su reciente llegada a España, eso sí, como un destino por el que se puede intuir cierto interés de permanencia, o al menos una vinculación más directa que hasta entonces, cuando comienza la construcción de su palacio en los terrenos madrileños de la Florida; obra que no lograría verse culminada hasta generaciones posteriores.

Lamentablemente, como ocurre con la mayor parte de los inventarios de bienes recogidos en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el realizado

<sup>34</sup> AHPM, P. 14938, fols. 352 y siguientes.

<sup>35</sup> *Ibidem*, fol. 18.

<sup>36</sup> *Ibidem*, fol. 22.

<sup>37</sup> El inventario de los bienes existentes en este palacio aparece en *Ibidem*, fol. 577.

con motivo del fallecimiento de don Francisco Pío de Saboya no hace referencia de forma directa a las estancias que compondrían la vivienda <sup>38</sup>; tan sólo en algún caso marginal se encuentra junto al objeto anotado su ubicación dentro de la residencia:

Seis pedazos de colgadura de *sala* de tafetán sencillo encarnado con unas tiras de gasa de matices y seis pedazos de cenefa de lo mismo con farfalares

Veinte y ocho piernas de gasa de matices aforradas en tafetán sencillo verde colgadura de *sala* <sup>39</sup>.

Sin embargo, debido al estudio de casos similares al presente que lo corroboran, nos atreveríamos a afirmar que la zona de habitación donde discurriría la vida doméstica de la familia del Príncipe Pío estaría situada en el cuarto principal o planta noble del inmueble, cuya distribución interpretamos según los enseres domésticos cuya relación aparece a lo largo de la escritura notarial analizada; de modo que nos encontramos ante una vivienda en la que la zona de carácter público o de representación adquiere un gran peso frente a los espacios privados o de comodidad, la carencia de los cuales se mantendrá en la mayor parte de las residencias domésticas hasta bien avanzado el siglo XVIII, a partir de mediados del cual comienzan a aparecer nuevas construcciones de carácter palacial cuyas plantas reservarán determinados aposentos, inexistentes hasta entonces –gabinetes, apartamentos del señor y la señora– capaces de aportar a los moradores de la casa la privacidad e intimidad que comienzan a demandar, llegando a convertirse en necesidades básicas que han de ser cubiertas. La organización de las diversas estancias seguiría el modelo de *enfilade*, consistente en la disposición a modo de corredor de los diferentes aposentos, dándose paso desde los unos a los otros, de modo que para llegar a uno de ellos se deberían recorrer los que le precedieran. Las puertas de acceso a estos estarían colocadas una frente a la otra, componiendo una línea visual que permitiría al visitante percibir desde una primera estancia de recibimiento el final del pasillo visual

<sup>38</sup> Ver los cuatro modelos de elaborar inventarios que establece Micheline Baulant. El que se sigue en Madrid se corresponde con el cuarto, específico de la geografía española, “inventario hecho sin ningún tipo de orden”. H. SOBRADO CORREA: “Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la Historia de la cultura material en la Edad Moderna”, *Hispania* 63/3 núm. 215 (2003), pp. 825-862.

<sup>39</sup> AHPM, P. 14938, fol. 336. El subrayado es mío.

donde aparecería una alcoba de aparato; el objetivo de dicho modelo sería la exhibición del lujo que conformaba las estancias de la vivienda aportando, a su vez, la consecutiva distinción social de sus moradores.

Asimismo, el conjunto de bienes que se recogen en el inventario nos reafirman en los conceptos de lujo y distinción; el mobiliario que ocupa las estancias a las que acabamos de hacer referencia está realizado en maderas nobles –nogal, caoba, ébano– embutidas unas veces con bronce y en otros casos en nácar o conchas, la procedencia extranjera de algunos de estos elementos dará lugar a la elevación de su coste, así como a dotarles de matices exóticos, tan apreciados entre los gustos más exquisitos de la época. La variedad de sus formas denota el estado avanzado en que se encuentra el arte de la ebanistería, con capacidad de construir una diversa gama de muebles perfectamente definidos y destinados cada uno de ellos para la función que habrán de cumplir –mesas para las salas, escribanías, bufetes–; destacando la complejidad de sus líneas, que se tornean, abandonando la tradicional rectitud de aquéllas, donde se multiplican navetas, puertas y cajones. La colocación de estos muebles de tipo sustentante consiste en la superposición de las piezas, dando lugar a conjuntos de mesas o papeleras que se elevan en altura soportando, bufetes, relojes o urnas contenedoras de motivos religiosos.

Dos bufetes de marquetería enbutidos como los antecedentes en forma de escrivanías con seis navetas cada uno y en medio su portezuela y encima de ella una naveta y encima de dichos bufetes dos sobrepuestos con tres navetas cada uno a lo largo de vara de largo y media de ancho poco más o menos <sup>40</sup>.

Dos escritorios de la misma marquetería enbutidos de latón y concha la frente de todas las doce navetas y portezuela en medio de que se componen y los reversos de latón y ébano y en la portezuela de en medio una naveta los cuales están sobre dos bufetes en forma de escrivanías de tres cuartos de ancho y vara poco más de largo y en ellos dos cajones grandes uno sobre otro con diferentes secretos <sup>41</sup>.

Los asientos se constituyen como diversos tipos de sillas, taburetes y canapés realizados asimismo en ricas maderas con frecuencia policromadas en color

<sup>40</sup> *Ibidem*, fol. 332.

<sup>41</sup> *Ibidem*, fol. 333.

blanco o doradas, cuyos asientos y respaldos tienden a aparecer cubiertos por una variada gama de tapicerías, elaboradas sobre diversos materiales textiles entre los que sobresalen tejidos de calidades y costes elevados como el damasco, el tafetán, el tripe, o el raso, de colores lisos o estampados con motivos florales, alistados. El motivo de que el número de tapicerías destinadas a cubrir asientos se multiplique alcanzando cifras considerables, está en relación a la existencia de cubiertas específicas para las diferentes estaciones del año, así como para vestir el mobiliario de las salas en días ordinarios, o en días en que se recibían visitas o celebraba algún evento significativo.

Una vez repasadas una serie de antesalas, salas y salones dotados del referido mobiliario, se alcanzaría al final del conjunto la cámara o alcoba de aparato, pieza de especial relevancia y simbolismo, por dar cabida al lecho, con las connotaciones de intimidad y privacidad que éste lleva aparejadas y que irán en ascenso según avance el siglo. Los lechos de la vivienda de don Francisco Pío de Saboya reflejan el rango de su propietario, camas imperiales que visten sus armaduras talladas en maderas nobles con cielos, cortinas y colchas en ricos damascos, tafetanes y terciopelos, engalonados de oro, algunas de ellas con el escudo familiar bordado. Las sábanas se confeccionan en delicadas holandas, que junto a los elementos señalados anteriormente marcarán la diferencia entre las camas destinadas a la representación y el uso de los señores, y aquéllas compuestas por unas pocas tablas de pino sobre las que reposa un jergón y se cubren con rudas estopas, reservadas para el servicio doméstico; con frecuencia ubicadas fuera de la zona pública de la vivienda, es decir, del espacio de exhibición de cara al visitante, al igual que ocurriría con las cocinas.

Por tónica general, los muebles aparecen alrededor de las salas, colocados junto a las paredes, dejando vacíos los espacios centrales de las estancias y dando una sensación de gran amplitud. No obstante, en determinadas ocasiones, como en el momento de la comida o del agasajo a los invitados con una merienda, mesas y asientos serán llevados al centro de la sala, aunque cuando termine el ágape volverán a ser retirados.

El acondicionamiento de dichos aposentos dependerá de aspectos como la iluminación o la calefacción. La primera se resuelve con la utilización de una variada gama de instrumentos –candeleros, velones, cornucopias– a cuya finalidad de iluminar se añadirá la de decorar y distinguir, debido a los materiales en que han sido realizados, sobresaliendo en la vivienda del Príncipe Pío los labrados en plata. Asimismo, en el aporte de luz colaborarán los espejos, elementos

de gran valor y estima dentro del campo de la decoración, pero cuyas lunas actuarán en el juego de las luces. Respecto al tema de la calefacción, que se resuelve tradicionalmente mediante la utilización de braseros, habrá que añadir en la residencia que nos encontramos analizando la aparición de al menos dos chimeneas a la francesa, cuyo aporte de calor se intentará conservar cubriendo paredes y suelos de tapices y alfombras, respectivamente, dotándose estos, además de la función de aislantes, de un importante valor decorativo. Del mismo modo, intervendrán en la decoración los cuadros que cuelgan de las paredes, de escaso valor tanto cuantitativo como cualitativo en la vivienda de don Francisco.

Respecto a la aparición de elementos realizados en plata, cabrían ser aludidos aquellos del servicio de mesa –chocolateras, teteras, cafeteras, macerinas, platos, salvillas, cucharas, tenedores, cuchillos, vinagreras, aceiteras, saleros– relacionados directamente con la necesidad biológica de la alimentación, pero que trascienden este nivel para convertirse en elementos que atribuyen prestigio a la familia cuya mesa puede ostentarlos y tiene la posibilidad de agasajar mediante ellos a sus invitados, ante los cuales se están forjando una imagen de distinción, frente a las mesas en las que la cantidad de estos objetos disminuye o pierden su diversidad funcional.

Asimismo, también constituyen el conjunto de elementos de plata labrada que aparecen inventariados los utensilios que se asocian con la higiene y belleza tanto femeninas, materializados en el tocador:

Un tocador que se compone de un espejo atril, petacas, cajas pomos, escudillitas, jarro, dos candeleros, campanilla, palmatoria, tres vandejas y otras piezas pesa todo novecientas y ochenta onzas <sup>42</sup>,

como masculinas: “Un estuche para hacer la barba con todo lo que le pertenece pesa onzas ciento y dos y media” <sup>43</sup>.

## 2. LA CULTURA MATERIAL DOMÉSTICA.

### REFLEJO DE LA CIRCULACIÓN DE MODELOS CULTURALES

Ya se hizo referencia anteriormente a que la elección como motivo de estudio concreto del caso de los niveles materiales domésticos entre los que desarrollan su

<sup>42</sup> *Ibidem*, fol. 334.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

cotidianidad don Francisco Pío de Saboya y su familia vino determinada por constituir este grupo familiar un posible canal de circulación de modelos culturales entre Italia y España a principios del siglo XVIII. Como prueba de ello surgen determinadas afirmaciones, testimonios recogidos en las escrituras notariales, he aquí el siguiente:

... declarando asimismo que los vienes muebles, de terciopelo, y paños de pinturas imitados a tapizería que se remitieron de dicha ciudad de Barcelona y comprendieron como los antezedentes en el imventario que allí se executó de que adelante se hará mención no devían yncluirse en él por ser propios de el Mayorazgo de la Cassa Pío y haverlos traído de Roma dicho excelentísimo señor Príncipe su marido <sup>44</sup>.

Este párrafo nos permite percibir cómo varios bienes y objetos de los que acondicionaban el palacio de la familia en Barcelona procedían directamente de la ciudad de Roma.

Otro aspecto que nos reafirma en la referida circulación de bienes de carácter doméstico entre ambos territorios es la composición del conjunto de textiles en que se teje la variada gama de tapicerías que hallamos en el inventario, se debe destacar la procedencia italiana de determinados paños —la estopa de Mesina, ciudad frecuentada por don Francisco Pío de Saboya y de la cual hallamos referencia a que en ella otorgó determinados instrumentos notariales <sup>45</sup>, de la que están hechos los reposteros, así como las cenefas y piernas de estos, diez alfombras, una cama a lo imperial compuesta de diecisiete piezas, o dos cubiertas de sillas poltronas— que, no obstante se convierte en aspecto residual en comparación con los damascos, tafetanes y otros paños a los que se hace referencia sin concretar su procedencia geográfica. En la mayor parte de los casos en los que no se nos facilita la procedencia del bien, ya se trate de mueble, textil, o cualquier otro, el aspecto al que a continuación nos referiremos como indicio nos indicará su origen en la Península Ibérica; se trata de conocer quién es el propietario del negocio del cual proceden dichos bienes a través de las deudas que con determinados comerciantes quedó pendientes don Francisco en el momento de su muerte. Mediante este análisis se concluirá la mayoritaria procedencia española debido al origen español de la mayor parte de los comerciantes

<sup>44</sup> *Ibidem*, fol. 24.

<sup>45</sup> *El enunciado excelentísimo señor Príncipe otorgó Carta de pago y finiquito a su fauor en la ciudad de Mecina (Mesina). Ibidem*, fol. 6v.



—Antonio Martínez de Novales, mercader en la calle Mayor; Agustín Sanz Cavallero, relojero; Francisco Hernández, maestro sastre; Juan Velasco, mercader de lienzos; Roque López, maestro cochero; Juan Dutari, mercader de sedas en la Puerta de Guadalajara <sup>46</sup>—, aunque tampoco podríamos descartar la posibilidad de que algunos de estos españoles comerciaran con productos extranjeros.

No obstante, también localizamos alguna relación con comerciantes cuyo apellido indica su procedencia extranjera —Florencio Kelli, comerciante francés <sup>47</sup>—.

Este último se convierte en indicativo de la influencia que las tendencias francesas mantendrían en los interiores domésticos madrileños en los que discurre la cotidianeidad de un italiano, hecho al que prestaremos atención en próximas líneas.

Otro aspecto que nos reafirma en nuestra posición de que se establecen unas pautas de consumo donde los productos de la Península Ibérica se imponen sobre los de otros territorios, sin dejar por ello de seguir las tendencias procedentes de éstos, lo encontramos en el hecho de que a la hora de anotar la presencia de determinados elementos el escribano decide acompañar su entrada del modelo que aquellos siguen, éste puede ser el caso de varias sillas a la inglesa —por lo que entendemos que tales asientos no proceden directamente de Inglaterra—, o chimeneas a la francesa, pero que siguen las formas que estilan las de aquel territorio. Este tipo de matices serían difíciles de aportar por un escribano, sin embargo, los datos adquieren fiabilidad cuando la escritura hace referencia a los nombres de los especialistas en los diversos campos —carpinteros, pintores, plateros— que participan en la elaboración del documento notarial, en la mayoría de las ocasiones actuando como tasadores de los bienes.

Retomando el tema del gusto por lo francés, las modas y materias textiles procedentes de Francia se reservan un espacio significativo dentro de la vivienda del Príncipe Pío, destacando los elementos que componen la recámara de doña Juana, los cuales aportó en el momento de contraer matrimonio con don Francisco, cuando su residencia permanecía todavía en Italia <sup>48</sup>:

<sup>46</sup> *Ibidem*, fols. 94 y siguientes.

<sup>47</sup> *Ibidem*, fol. 346.

<sup>48</sup> En *Ibidem*, fols. 232 y siguientes, aparece recogido el inventario y estimación de los bienes de la recámara de doña Juana Spínola y la Cerda, fechada su realización en Milán a 15 de abril de 1706.

... otro tocador todo de encages de punto de París  
... un peynador de encages de punto de París  
... franxa de oro de París para el mesmo tapiz  
... galón de oro de Francia para guarnecer el dicho tapete  
... galón de oro de Francia <sup>49</sup>.

Asimismo, hemos de referirnos a la importancia de lo francés en la biblioteca del Marqués de Castel Rodrigo. Compuesta por un conjunto que alcanzaría casi el centenar de obras, destacan aquéllas redactadas en idioma francés e impresas en París, ocupando un lugar marginal las escritas en español, italiano o latín; constituyendo este hecho una muestra más de la preponderancia también en el terreno de la literatura que habría de alcanzar todo lo procedente del territorio vecino; llegando a indicar la posesión de tan alto número de composiciones en francés, muchas de ellas relacionadas directamente con la instrucción militar de su poseedor, un nivel apropiado del conocimiento del idioma.

Por último, cabría aludir a la presencia de diferente porción de instrumentos de procedencia china y japonesa, aquellos iban a componer ricos servicios de mesa, lo mismo a nivel cuantitativo que cualitativo, puesto que las piezas se multiplicarían tomando gran variedad de formas, cada una de ellas especializadas en servir para determinada función; asimismo hemos encontrado figuritas de carácter decorativo. El origen oriental de estos elementos les dotaría de un valor especial sobre el resto de cerámicas y barros nacionales, debido al alto coste económico que va asociado a la importación de objetos de lugares tan lejanos geográficamente, por otra parte, adquieren el valorado carácter de exotismo; dando lugar la suma de ambos aspectos a la distinción del dueño que ostenta semejantes lujos en el servicio de su mesa y la decoración de su hogar.

## CONCLUSIONES

El análisis que se ha venido realizando de la vivienda doméstica madrileña de don Francisco Pío de Saboya nos permite afirmar que aquélla se encuentra en una fase intermedia del desarrollo que durante el siglo XVIII adquieren las residencias de este tipo, es decir, todavía no ha alcanzado los parámetros que la doten plenamente de las características necesarias para cumplir las tres funciones

<sup>49</sup> *Ibidem*, fol. 233-235.

que comienzan a serle exigidas a la casa en la centuria ilustrada –habitabilidad, domesticidad y sociabilidad<sup>50</sup>–.

En primer lugar, el aspecto de la habitabilidad, vendría dado por supuesto en la vivienda de una figura del rango del Príncipe Pío. En consonancia al papel que ocupa dentro del conjunto social –militar de alta graduación que termina derivando en un cargo dentro de la alta administración estatal– estarán sus casas principales, dentro de la tipología de viviendas que vengo reconociendo debido a mis estudios, una residencia normalmente localizada en el ámbito urbano compuesta de varios inmuebles, entre los cuales quedarían repartidos el conjunto de aposentos que componen una vivienda nobiliaria –estancias de representación y para los señores, habitación para los criados, cocina, almacén, caballerizas, cocheras...–. Éstas contarían con diversos vanos que proporcionarían ventilación e iluminación natural al inmueble, además de convertirse en los “ojos” de la vivienda, puesto que a través de ellos los moradores de la residencia percibían el exterior, y a su vez, mostraban los interiores de este tipo de morada a las personas que pasaban por la calle.

Respecto al concepto de domesticidad, teniendo en cuenta, dentro de su complejidad, que éste implica la evolución del espacio doméstico hasta alcanzar determinadas cotas de intimidad, carece aún de esta acepción la casa principal del Príncipe Pío; cuyos interiores aparecen articulados de forma tradicional siguiendo el modelo de *enfilade*, en el que resulta imposible el desarrollo de estancias que permitan a los moradores de la vivienda el disfrute de practicar actividades ajenas a las miradas de familiares y/o criados, careciendo de una serie de zonas de paso que aislen diferentes aposentos de funcionalidad firmemente determinada, destinados a ofrecer a los señores de la casa así como a sus hijos el ambiente privado e íntimo que comenzará a requerirse según vayan evolucionando sus necesidades al compás del progreso del proceso de civilización de la sociedad.

Respecto a la función social que adquieren los interiores domésticos habitados por personas de reconocido prestigio, ha quedado manifestada tras el estudio de la vivienda madrileña del Príncipe Pío de Saboya; pudiendo comprobar como una gran parte de su contenido material está destinado a ser utilizado en las recepciones de invitados –destacando dentro de éstas la práctica que pasará

<sup>50</sup> G. A. FRANCO RUBIO: “La vivienda en la España ilustrada: habitabilidad, domesticidad y sociabilidad”, en *Actas de la X Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Santiago de Compostela 2008 (en prensa).

a convertirse en cotidiana a lo largo del siglo XVIII de la degustación de té, chocolate o café, según las preferencias de anfitriones y concurrentes—. De cara a dichas recepciones, se eligen tanto los objetos de uso en las mismas, como los que van a ambientar las diferentes estancias de la residencia; nos referimos a la suntuosidad de los materiales en que se realizan los muebles —tallados en exquisitas maderas—, los servicios de mesa —labrados en plata o fabricados en exóticas porcelanas—, la variedad de formas adquiridas por unos y otros, mostrando el avance de las diferentes técnicas empleadas en su elaboración y la especialización en la función que habrán de cumplir, apartándose de las tradicionales piezas dotadas de un carácter de simplicidad que permitía su aplicación en la más variada gama de usos; del mismo modo la multiplicación numérica de los servicios de mesa se convertirá en indicador de un cambio en los valores de los individuos, personas que comenzarán a requerir piezas de uso individual frente a las de comúnmente usadas de forma colectiva.

En la misma línea de aportar distinción al anfitrión habrán trabajado los objetos que a diferentes funciones, como pudiera ser la de aislante térmico que cumplen alfombras y tapices, añaden el carácter decorativo —pinturas, tapicerías, cortinajes—; cuadros obra de reconocidos artistas, tapicerías, que al igual que los objetos anteriores multiplican su número para cubrir asientos y respaldos de variados tipos de sillas, taburetes o canapés, tejidas en ricos damascos y tafetanes con bordados y ribeteados en telas preciosas —oro y plata—.

Finalmente, nos referiremos a la cuestión a raíz de la cual partió este estudio, si la vivienda en España de un personaje destacado y con el nivel de influencia social suficiente directamente vinculado a Italia se convertiría en reflejo de la transmisión de valores culturales dentro del ámbito doméstico entre ambos territorios. La respuesta a la que se ha llegado tras este análisis muestra una influencia que no se limitaría a los dos territorios referidos, sino que se amplía a las aportaciones que ambos reciben de Francia o Inglaterra. No obstante, debido a los orígenes italianos del Príncipe Pío, su vivienda doméstica madrileña tomará entre el conjunto de elementos que la componen en su totalidad mayor número de factores italianos que cualquier otra pudiera adoptar, sin embargo será importante tener en cuenta que el transporte de objetos entre unos y otros territorios, resultaría de un alto coste tanto económico como de dificultad de porte de diferentes elementos de considerable tamaño; por ello resultaría más fácil y económico el hacerse con productos de producción nacional, aunque aquellos siguieran los modelos extranjeros más en boga.



## *Noticia sobre Giulio Alberoni y las artes durante su estancia en la corte española (1713-1719) \**

Mercedes Simal López

En una carta fechada en Roma el 12 febrero de 1724, Félix Cornejo informaba al marqués de Grimaldo de que el cardenal Alberoni:

está haciendo pintar un quadro, que he visto (para copiarle después al fresco en el casino que tiene fuera de Roma) compuesto de la Innocencia coronada de la Justicia, y la Paz, teniendo a sus pies a la Calumnia sobre la superficie del globo terrestre: cuya alegoría, ni necesita de comento, ni acredita el juicio de su Em[inenci]<sup>a</sup> <sup>1</sup>.

De este modo, el embajador español ante la Santa Sede informaba al titular de la Secretaría de Estado sobre una de las principales ocupaciones de Alberoni en Roma, el encargo de obras de arte para sus residencias, en la que las representaciones alusivas a su inocencia de los cargos que Felipe V y el Papa Clemente XI le imputaron cuando fue expulsado de España en 1719 tuvieron una

\* Quiero agradecer a Umberto Fornasari su ayuda en la consulta de los fondos que se custodian en el Colegio Alberoni (Piacenza). Del mismo modo, estoy en deuda con Francesca de Vita por todas las facilidades que me dio en Parma, y que tanto me han ayudado a estudiar a Isabel de Farnesio y a Giulio Alberoni, y con Antonio E. Denunzio, que ha revisado la transcripción de documentos italianos.

<sup>1</sup> Carta de Félix Cornejo al marqués de Grimaldo. Roma, 2 de febrero de 1724. AGS, Estado, leg. 4.818. El cuadro, obra de Placido Costanzi, era un boceto al óleo para uno de los frescos de la villa, y representaba la sentencia de absolución dictada en 1723 que ponía fin al proceso instruido por la Curia Pontificia contra Alberoni, acusado de haber tenido un comportamiento y una conducta indigna durante los años que ejerció como ministro de Felipe V. Actualmente se conserva en el Colegio Alberoni de Piacenza (F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni di Piacenza*, Piacenza 1990, ficha 110, pp. 266-267).



*La Justicia y la Paz coronan a la Inocencia, que aplasta a la Calumnia, 1722-1724.*  
Boceto para la decoración al fresco de una de las estancias de la villa Alberoni  
en las afueras de la Porta Pia, Roma (Collegio Alberoni, Piacenza)

gran importancia. En la decoración de dicho palacio –situado en el *Rione Trevi*, muy cerca de la iglesia de los Ángeles Custodios, en las inmediaciones de la actual plaza del Tritón– participaron los principales artistas de la ciudad, entre los que se contaban Gian Paolo Panini y Placido Costanzi, y en él Alberoni fue reuniendo una importante colección de obras de arte, algunas de las cuales todavía se conservan en el Colegio fundado por el cardenal en Piacenza<sup>2</sup>.

En 1728 el cardenal Bentivoglio, sucesor de Cornejo al frente de la embajada, informaba de que Alberoni ocupaba la mayor parte de su tiempo:

en continuar la fabrica de su gran palacio, que ocupa una isla bien dilatada, y en cuidar de su famosa viña, fuera de las puertas de esta corte, a donde va todas las tardes [...] no concurriendo a ning[un]<sup>a</sup> capilla, ni congrega[ci]<sup>on</sup><sup>3</sup>.

Y además, en una ocasión en que el antiguo ministro de Felipe V fue visitado por el cardenal Prospero Marefoschi, cuando éste insistió en conocer el valor de las distintas alhajas que adornaban la residencia, Alberoni se enfadó tanto:

que le respondió si avia ido alli para verle, o para hacer un inventario de quanto tenia en la viña; que lo avia comprado con su dinero; que estava

<sup>2</sup> El palacio fue destruido en 1925, aunque el fresco pintado por Panini que decoraba el techo de la galería noble se conserva actualmente en el Palacio Madama en Roma. Sobre este edificio y la colección de obras de arte reunidas en él por Alberoni véanse los distintos artículos del padre Giancarlo Felice Rossi incluídos en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi sul Cardinale Alberoni*, 4 vols., Piacenza 1978, II, pp. 19-34; F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, op. cit.; G. PERITI: “La quadreria romana del Cardinale Alberoni contributo per la storia della sua formazione”, *Studi sul Settecento Romano* 9 (1993), pp. 227-251; *La raccolta d'arte del Cardinale Alberoni a Piacenza*, Piacenza s.a.; D. GASPAROTTO (com.): *La Roma antica e moderna del cardinale Giulio Alberoni: Panini, Vasi, Piranesi*, Piacenza 2008.

<sup>3</sup> Sobre la Villa Alberoni, situada en las afueras de la Porta Pia, y que además de distintas destrucciones ha sufrido prácticamente una *damnatio memoriae*, ya que la zona del parque se conserva se conoce con el nombre de uno de sus últimos propietarios, el senador Paganini, véase R. MATTEI: “Villa ‘Alberoni’ e non Villa ‘Paganini’”, *Studi romani* 22/4 (1974), pp. 475-480; G. F. ROSSI: “La villa Alberoni, comprata a Roma dal Cardinale nel 1721, affrescata dal milanese Pietro Scaffi, mèta di visite illustri”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, op. cit., II, pp. 5-18; y A. CAMPITELLI: “Il sistema di vigne, ville e villini lungo la Salaria e la Nomentana”, en R. CASSETTI, y M. FAGIOLO (dirs.): *Roma. Il verde e la città. Giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana*, Roma 2002, p. 60.



rico; y que queria comprar mucho mas, para hacer reventar a q[ues]<sup>tos</sup> pícaros, desvergonzados, tenía Roma <sup>4</sup>.

Esta inclinación de Alberoni hacia la pintura y el coleccionismo de obras de arte no eran nuevas. A pesar de sus orígenes humildes, el hombre que fue definido por Patiño como una persona “que veía dificultades donde había verdaderos imposibles” <sup>5</sup> siempre se mostró muy cuidadoso en todo lo relacionado con la puesta en escena del poder y la magnificencia. Los años que pasó en la corte de Luis XIV —quien incluso le concedió una pensión <sup>6</sup>— al servicio del conde de Vendôme le permitieron aprender todo lo necesario sobre estas materias, y a lo largo de su vida Alberoni siempre entendió los palacios y las obras

<sup>4</sup> “Va publicando que no buelbe a España, porq[ue] no quiere, y s[iem]pre que ocurre habla con poco respecto, y manifiesta ingratitud a esos Reynos. Su vida se la va pass[an]<sup>do</sup> en continuar la fabrica de su gran palacio, que ocupa una isla bien dilatada, y en cuidar de su famosa viña, fuera de las puertas de esta corte, a donde va todas las tardes [...] no concurriendo a ning[un]a capilla, ni congrega[ci]ón: Debiendo añadir, que aviendo ido, una de estas tardes, el C[ardenal]<sup>l</sup> [Prospero] Marefoschi a su viña, y entrando en el casin[o] que tiene en ella, y preguntandole individualmente, por el coste de cada una de las alajas que tiene alli, se enfadó Alberoni tanto de la curiosidad de Marefoschi, que le respondió si avia ido alli para verle, o para hacer un inventario de quanto tenia en la viña; que lo avia comprado con su dinero; que estava rico; y que queria comprar mucho mas, para hacer reventar a q[ues]<sup>tos</sup> pícaros, desvergonzados, tenía Roma” (Carta del cardenal Bentivoglio al sr. Paz, Roma, 31 de julio de 1728. AMAE, Santa Sede, leg. 291, fols. 893-898).

En este sentido, algunos meses más tarde el cardenal Bentivoglio afirmaba que Alberoni:

“vive muy retirado, negándose a recibir visitas, sino las de algunos banqueros, con quienes tiene intereses, para tratar el aumento de sus caudales; que va continuando en comprar diversas casas, y viñas, y la fabrica de su gran palacio” (Carta del cardenal Bentivoglio al sr. Paz, Roma, 21 de agosto de 1728. AMAE, Santa Sede, leg. 291, fols. 1029-1030).

<sup>5</sup> A. DANVILA: *Luis I y Luisa Isabel de Orleans. El reinado relámpago*, Madrid 1997, p. 202, nota 8.

<sup>6</sup> Cuando el duque de Vendôme regresó de Flandes:

“acabada la campaña [...] llevó a París a su querido Abad, y hera tanto el cariño que le tenía, que le presentó a Luis XIV como un hombre de superior ingenio, y capaz de que se le confiasen negocios grandes, diciendo, que a sus consejos debía casi todos los buenos sucesos que avia tenido en Flandes, lo que le valió el que Su Mag<sup>d</sup> Cristianísima le hiziese la Grazia de una pension muy considerable” (*Compendio de la vida de Julio Alberoni*, fol. 3v. BNE, Mss. 12940/132).

de arte que los decoraban como una forma más de mostrar el prestigio y el estatus de su propietario.

Durante su estancia en España, inicialmente como representante diplomático del duque de Parma y posteriormente como primer ministro hasta que los soberanos le retiraron su confianza en diciembre de 1719, Alberoni desarrolló un importante papel en la corte en cuestiones artísticas, principalmente en calidad de asesor y de promotor, y a nivel privado puso los cimientos de su colección de obras de arte, asuntos sobre los que se va a centrar este estudio.

#### *ALBERONI EN ESPAÑA.*

##### *GASTOS DE UN EMBAJADOR EN LA CORTE MADRILEÑA*

Bajo la protección del duque de Parma desde 1690, con el inicio de la Guerra de Sucesión Alberoni comenzó a encargarse de distintos asuntos diplomáticos del ducado farnesiano, gracias a sus cualidades personales y a su conocimiento de la lengua francesa. En 1702 el placentino entró al servicio del duque de Vendôme, general de las armas católicas, y con el tiempo se convirtió en su consejero de confianza, acompañándole durante sus campañas militares en el Piamonte, la Lombardía, y Flandes, y en sus estancias en la corte francesa<sup>7</sup>.

Tras la derrota que sufrieron las tropas de Felipe V en Zaragoza, en septiembre de 1710 el duque de Vendôme se trasladó a España acompañado por Alberoni, que por entonces contaba 46 años, para tratar de frenar el avance de las milicias del archiduque. Durante ese período, colaboró con él en la reorganización del ejército español, y fue uno de los pocos miembros de la corte llegados de Versalles que permaneció ajeno a la conjura que el duque de Borgoña preparó contra Felipe V.

Después de la muerte de su protector en Vinaroz en julio de 1712, tras pasar algunos meses en la corte francesa ultimando los asuntos de Vendôme, Alberoni se retiró a Madrid a ser huésped del marques de Casali, el hasta entonces embajador farnesiano, a quien Felipe V había expulsado de la corte tras el reconocimiento que el duque de Parma había hecho del archiduque como soberano

<sup>7</sup> Sobre la biografía del cardenal, P. CASTAGNOLI: *Il Cardinale Giulio Alberoni*, Piacenza 1929-1932, 3 vols.; G. DREI: *Giulio Alberoni*, Bolonia 1932; R. QUAZZA: "Alberoni, Giulio", en *DBI* 1, Roma 1960, pp. 662-668; G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, *op. cit.*

del trono hispano<sup>8</sup>. A partir de entonces el placentino ocupó el cargo de representante diplomático farnesiano en Madrid, si bien por entonces sus labores eran sencillas ya que, como aseguraba el marqués de San Felipe, con la corte de Parma “no se tenían intereses, hasta que se ofrecio la ocasión de haber de elegir el Rey esposa”<sup>9</sup>.

Gracias a las buenas relaciones que Alberoni mantenía con la princesa de los Ursinos, después de la muerte de María Luisa Gabriela de Saboya en febrero de 1714 el abate consiguió que la francesa eligiera a Isabel de Farnesio como nueva consorte de Felipe V<sup>10</sup>. Y tras la llegada de la Reina, poco a poco fue ocupando un puesto cada vez de mayor relevancia en la corte<sup>11</sup>, hasta que fue nombrado primer ministro después de la caída en desgracia del cardenal Giudice en 1716, y un año más tarde adquirió la condición de cardenal<sup>12</sup> y fue nombrado obispo de Málaga y arzobispo de Sevilla.

En lo que respecta a su persona, conocemos algunas de las iniciativas que tomó para desempeñar su cargo de representante diplomático de la corte de Parma en Madrid con el debido decoro gracias a la correspondencia que mantuvo

<sup>8</sup> A pesar de la expulsión oficial por parte del monarca del marqués Joseph Casali, éste permaneció en Madrid con licencia del rey, aunque perdiendo su condición de enviado diplomático (V. BACALLAR Y SANNA, marqués de SAN FELIPE: *Comentarios a la guerra de España e historia de su rey Felipe V, el Animoso*, ed. de C. Seco Serrano, Madrid 1957, p. 224), y no abandonó la Península hasta 1713, estando fechada la cédula de paso para que “pueda salir de estos reinos con su familia” el 25 de abril de 1713 (AHN, Consejos, libro 639, fol. 43).

<sup>9</sup> V. BACALLAR Y SANNA: *Comentarios a la guerra de España...*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>10</sup> Sobre las negociaciones matrimoniales y la llegada a España de Isabel de Farnesio, véase M. MAFRICI: *Fascino e Potere di una Regina. Elisabetta Farnese sulla scena europea (1715-1759)*, Roma 1999, pp. 22-35, y M. A. PÉREZ SAMPER: *Isabel de Farnesio*, Barcelona 2003, pp. 45-79, en donde se recoge la bibliografía sobre el tema.

<sup>11</sup> El marqués de San Felipe explicaba el ascenso de Alberoni afirmando que:

“como la reina era estraña en la corte, y se había vuelto de la raya de España toda la familia que trajo de Italia [...] comunicaba necesariamente más con el abad Alberoni, a quien la fortuna deparó la oportunidad de adelantarse a más superior grado que podía desear. Fortificóse con la gracia de la Reina y se insinuó en la del Rey” (V. BACALLAR Y SANNA: *Comentarios a la guerra de España...*, *op. cit.*, p. 258).

<sup>12</sup> Sobre el cuadro que encargó Alberoni cuando en 1724 finalmente le fue impuesto el capelo cardenalicio, D. GARSTANG: “Due dipinti di Pierleone Ghezzi per il cardinale Alberoni”, *Bollettino dei Musei Comunal di Roma* XI (1997), pp. 42-52.

con el ducado italiano, conservada en el archivo del Colegio Alberoni en Piacenza<sup>13</sup> y en el fondo Farnesiano del Archivo de Estado de Nápoles.

Esta correspondencia muestra a Alberoni como una persona plenamente consciente de la importancia que la apariencia y el boato tenían en la corte madrileña<sup>14</sup>, en la que el coste de la vida era mucho más elevado respecto a Piacenza, y en donde era necesario cumplir con determinados requisitos sociales como banquetes, regalos, etc., con el debido lujo y magnificencia, por lo que sus peticiones de fondos a la corte de Parma fueron constantes.

En marzo de 1713 Alberoni escribió al conde Ignazio Rocca, ministro de finanzas del duque de Parma, solicitándole más dinero para poder mantener la posición que le exigía el excelente tratamiento que le dispensaba la corte<sup>15</sup>, y de este modo evitar convertirse en una “*figura oscura*” que perjudicara la estima en que le tenían, y por extensión el servicio que brindaba al duque de Parma.

Si bien Alberoni se había instalado en la residencia del antiguo embajador Casali con el objeto de minimizar gastos, confesaba que ya había desembolsado

<sup>13</sup> En el Colegio Alberoni de Piacenza se conserva la correspondencia del cardenal dirigida al conde Ignacio Rocca, ministro de finanzas del duque de Parma, publicada por Emile BOURGEOIS (*Lettres intimes de J. M. Alberoni adressées au comte I. Rocca Ministre des Finances du Duc de Parme et publiées d'après le manuscrit du Collège de S. Lazaro Alberoni*, París 1892), Pietro CASTAGNOLI (*Il Cardinale Giulio Alberoni...*, *op. cit.*) y por Giancarlo Felice ROSSI en sus distintos trabajos recopilados en los cuatro volúmenes que componen la obra *Cento studi sul cardinale Alberoni*, *op. cit.*

<sup>14</sup> Alberoni aseguraba al conde Rocca que “*sapete abbastanza che il mondo si governa per la maggior parte su l'apparenza, essendo voi hormai consumato in tali materie*”. E. BOURGEOIS (ed.): *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, *op. cit.*, Madrid, 6 de noviembre de 1713, carta 293, p. 262. Meses más tarde, el placentino pedía al conde Rocca que le secundara “*in quello che è decente e decoroso, parendomi che hora siamo in una congiuntura a dovere sostenere l'apparenza, sopra la quale la più parte del mondo vive, e particolarmente i Principi*” (*Ibidem*, Madrid, 2 de abril de 1714, carta 313, p. 297).

<sup>15</sup> Alberoni disponía de un sueldo de 600 doblas anuales, mientras que su antecesor había disfrutado de una asignación de 1.100 con un tercio menos de gastos a los que estaba obligado el abad (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, *op. cit.*, Madrid, 4 de marzo de 1715, carta 350, p. 376). Para poder calibrar estas cantidades, en la misma época, el enviado diplomático de la corte de Florencia recibía 115 doblas al mes, además de un fondo para gastos extraordinarios, mientras que el embajador de Baviera recibía 1.600 doblas anuales (*Ibidem*, pp. 235-236), por lo que podemos concluir que la asignación de Alberoni era bastante baja, teniendo en cuenta el importante papel que desempeñó en la corte en calidad de embajador del padrastró de la nueva reina de España.

400 doblas en tapicerías de Flandes, 150 en distintos muebles —ya que los que hasta entonces había en la casa apenas se podían aprovechar<sup>16</sup>—, y que había encargado un servicio de plata que le costaría 800 o más doblas. A estos gastos se unirían los que estaba haciendo para disponer de un buen servicio, una buena casa y una buena mesa, todos ellos necesarios para poder servir a su patrón con decoro. También avisaba de que los gastos en concepto de representación serían mayores que los que tuvo en París, ya que en Madrid debía practicar “*il grande mondo*”, y reconocía que la asignación que hasta entonces el ducado de Parma había estipulado para su representante en Madrid resultaría completamente insuficiente cuando tuviera casa propia, por lo que solicitaba un aumento, ya que mientras tanto tendría que financiar buena parte de los gastos de su propio bolsillo<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Alberoni aseguraba al conde Rocca que, como podía comprobar en la lista que le había mandado, de los muebles dejados por Casali “*poco o nulla é il soccorso che ne ricevo*”, aunque al final acabó comprando alguno (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., 17 de abril de 1713, carta 264, pp. 211-212).

<sup>17</sup> “[...] *Un tale favorevole incontro appoggiato dal trattamento che mi fa la Corte non può andare disgiunto da spesa considerabile, onde se si pensasse a darmi corte assistenze non servirebbero, che a farne fare una figura oscura che pregiudicherebbe alla mia estimazione, ed in conseguenza/ al servizio del Padrone. Hò di già speso quattrocento doppie in tappezzarie [sic] di Fiandra, ed altre cento cinquanta in altri mobili. Avevo ordinato un servizio d'argenti, che costerà da ottocento e più doppie. Tutto questo danaro è stato rimesso da Piacenza al Cambiasi di Genova per farlo pagare in Madrid però di tutto questo debe andare unito buona servitù, buona stalla, e buona tavola divenuta di più necessaria, che a Parigi, perchè debe praticare il grande mondo. Passo dunque a dirvi confidentemene, che del carattere non ne so alcuno caso, ma bensì della spesa, alla quale sarò indispensabilmente obbligato, quando debba avere casa in Madrid, e posso assicurarvi in onore e in coscienza, che quando il duca di Parma mi passerà quello, che oggi passa al march[es] Casali, mi converrà spendere del mio. Vi supplico porre sotto gli occhi di S. A. questa mia indispensabile necessità, sperando voglia con sua alta mente riflettere sopra questa mia ossequiosa e sincera rappresentanza e con un atto della sua generosa clemenza interessarsi nella mia estimaz[i]o<sup>ne</sup> senza, la qualle A. S. non potrebbe essere servita. Imploro ancora dalla vostra amorevole protezione ogni buono ufficio, non per quanto alla mia convenienze, ma per quello porta servizio del duca di Parma quando voglia fermarmi/ in Spagna, mentre cento doppie bastano per farmi vivere in Patria lautamente e contento. Io continuo a star in casa del March[es], quando debba tirar in lungo, mi pare sia necessario se gli scrivi una parola, assicurandovi che muoro di vergogna, e confusione [...]*” (Carta de Alberoni al duque de Parma. Madrid, 17 de marzo de 1713. ASN, Archivio Farnesiano, fascio 54, fols. 54v-55).

Un mes más tarde Alberoni volvía a explicar con detalle la necesidad de más fondos, ya que si bien hasta entonces había podido ahorrarse ciertos gastos sin ser criticado, veía la creciente necesidad de adquirir una carroza y establecerse en una casa propia en Madrid. Además debía hacer frente a los desembolsos que le ocasionaban las invitaciones que tenía que hacer a otros ministros extranjeros en la corte. Respecto a este asunto, Alberoni reconocía haber visto con congoja cómo su antecesor Casali había tenido que rechazarlos por falta de fondos con los que poder corresponderlos. Y él todavía no podía aceptarlos por carecer del servicio y del mobiliario adecuado, aunque en una ocasión, ante la negativa de Alberoni a la sugerencia del marqués de Gueras de que organizara un banquete aduciendo que no tenía ni muebles ni servicio, éste último aseguró “*con la solita vivacità francese*” que él no tenía costumbre de comer ninguna de esas dos cosas. Dentro del capítulo de gastos también se incluían los regalos que se veía obligado a hacer a los principales cortesanos o a sus familiares, como sucedió con las flores de Mantua y las máscaras de Venecia que regaló a la duquesa de Havré, sobrina de la Princesa de los Ursinos en 1713, así como las distintas luminarias que, con motivo de celebraciones de la más diversa índole, Alberoni tenía que costear<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> “[...] *L’havere fin hora risparmiato molta spesa, senza che il mondo habbi potuto criticarme. La continua camerata al giorno e di notte de s<sup>a</sup> duca di Popoli e Principe Celiamar mi faceva godere del commodo delle loro carroze, bastandomi due sole mule per ricondurmì a casa la notte. Hora che sono in precisa necessita di piantare di nuovo una casa in Madrid, ove tutto è estremam[en]<sup>te</sup> caro, aggranato di servitù della spesa p[er] il mantenim[en]<sup>to</sup> d quattro mule/ e di tutto il resto regolato sopra il sistemma praticato ultimam[en]<sup>te</sup> dal d<sup>o</sup> m[arche]<sup>se</sup> tutto questo dico parmi havrebbe potuto figurarse costa per non lasciarci esposto ed abbandonato alla Providenza./ [...] Io ho veduto con creppacuore il m[arche]<sup>se</sup> Casali ricusare invitti di pranzi da nim<sup>li</sup> di Francia, Inghilterra e Baviera, per non potere poi corrispondere con medemi. Ben sapete che la vita ritirata non è per le min[is]<sup>tr</sup><sup>li</sup> publici. Sono statu incarricato dalla s<sup>a</sup> duchessa d’Hauré /nipote della s<sup>a</sup> Principesca Orsini di farsi venire fiori di Mantova, e mascare di Venecia. Le ho di già ordinate voglio dire che di queste spese casuali non me ne mancherano. Il march[es]<sup>e</sup> di Gueras che comanda in Spagna le truppe di Francia e mio antico amico d’Italia, mi disse hieri l’altro che voleva venire a pransare meco. Gli risposi che non havevo ne mobili, ne servizi, mi replicò con la solita vivacità francese alla presenza del duca di Popoli che non mangiava ne mobili ne servitù. Uno di questi giorni bisognerà gli dia da pranzo in buona compagnia. [...]*” (Carta de Alberoni al duque de Parma. Madrid, 17 de abril de 1713. ASN, Archivio Farnesiano, fascio 54, fols. 74-77).

Desde Parma, Francesco I no compartía la necesidad de todos estos gastos, y opinaba que convenía moderar las “grandes ideas del placentino”<sup>19</sup>, que no eran otras que los ministros que debían ocuparse de los intereses de un Príncipe carente de fuerza, necesitaban suplir ésta con el arte y la destreza para introducirse, y esto no podía conseguirse comportándose con tacañería<sup>20</sup>.

Alberoni permaneció ajeno en la medida de lo posible a las indicaciones de su *padrone*, y además de los objetos que adquirió en Madrid, hizo traer de Piacenza muebles y ropa blanca que, tras muchos retrasos, fueron remitidos a Génova y, desde allí a Alicante, y posteriormente a Madrid<sup>21</sup>. Para hacer frente a estos gastos, el 10 de febrero de 1714 otorgó un poder a Francesco Faroldi, residente en dicha ciudad italiana y encargado de los asuntos de Alberoni en Parma, para que en su nombre pudiera administrar sus bienes<sup>22</sup>. Mientras estos objetos llegaban, Alberoni declaraba sentirse “*come un tartaro*”, y el cardenal Giudice le obligó a

<sup>19</sup> “[...] *Tropo si lascia veramente trasportar l'Abate Alberoni, e conviene assolutamente moderar le di lui vaste idee [...] Singolarmente poi l'avvertirete a non fare spesa veruna senza darne un'avviso preventivo, ed aspettarne la nostra approvazione, intimandogli, che altrimenti non saranno bonificate. Staremo fra questo mentre attendendo la lista, che manderà, e vi faremo sopra le opportune considerazioni*” (Carta de Francesco I al conde Rocca, 12 de septiembre de 1713. Archivo Colegio Alberoni, epistolario primo, Ab 385, citado en G. F. ROSSI: “L'Alberoni al servizio di Francesco Farnese Duca di Parma e di Piacenza”, en G. F. ROSSI [ed.]: *Cento studi...*, op. cit., I, p. 173).

<sup>20</sup> “[...] *Il ministro che deve portare gli interessi di un Principe che non ha forze, bisogna che supplisca con l'arte, con la destrezza nell'introdursi, e che questo non può conseguirsi stando con la spilorceria. È difficile che m'accomodi a vivere ristretto come ho veduto vivere taluno. Questo è pregiudiziale al decoro e al servizio del mio Principe, non inferiore a qualunque altro, nè differenziato che dalle sole teste coronate. Con questo mio sistema però vi assicuro che non sarete da me importunato; riceverò quello che mi verrà dato da Sua Altezza, e quando no basterà supplirò del mio, giacchè Dio me l'ha dato [...]*” (Carta de Alberoni al conde Rocca, Madrid, 4 de septiembre de 1713. Archivo Colegio Alberoni, epistolario primo, Ab 383, citado en G. F. ROSSI, “L'Alberoni al servizio di Francesco Farnese...”, op. cit., I, p. 187).

<sup>21</sup> E. BOURGEOIS (ed.): *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 24 de abril de 1713, carta 265, p. 213.

<sup>22</sup> En dicho poder Alberoni daba potestad a “Fran[es]co Falordi [sic]” para que abonase las deudas que tenía con “don Juan Bautista Jacomey” [Jacometti], banquero de Alberoni, y con el canónigo Francesco Bertamini, ambos también residentes en Piacenza, y para que Faroldi hiciera llegar a Alberoni los pagos que le debía “el conde Cassola” [Gazola], capitán general de artillería del duque de Parma” (AHPM, protocolo 14.379, fols. 837-838v).

tomar prestada ropa blanca para su casa. En esa época, una vez a la semana el italiano obsequiaba a Alberoni con sus visitas, tomándose ese día de descanso y divirtiéndose en el jardín del placentino, por lo que a Alberoni no le quedó más remedio que hacer algunos gastos para adecentarlo, y meses más tarde procurarse un jardinero, entre cuyas obligaciones estaba además la de cultivar verduras y legumbres típicas de Parma, que después eran servidas en la mesa de los Reyes<sup>23</sup>.

La llegada de Isabel de Farnesio a España —a la que el cardenal denominaba en la correspondencia como “la heroína” y de la que aseguraba que haría “hablar a la historia”<sup>24</sup>—, y la preparación del cortejo que debía ir a recibirla a Pamplona fueron objeto de cuidadosa atención por parte de los cortesanos, y una vez más Alberoni, a pesar de la escasa dotación económica que le asignaban desde la corte de Parma, consiguió que su figura no quedara oscurecida en un lugar donde debía de brillar del mayor modo posible. En este sentido, el placentino confesaba con cierto orgullo al conde Rocca que la princesa de los Ursinos había comentado a Felipe V a este respecto que el abad no era un novicio “*nel gran mondo*”, y que haría su función con un equipaje decoroso y de buen gusto<sup>25</sup>. Por ello, durante los preparativos, aunque Alberoni prometió al conde Rocca tratar de ahorrar lo máximo posible, afirmaba sin reparos que una coyuntura tan gloriosa para la Casa Farnesio como ver desembarcar a una princesa de Parma como Reina de España no admitía mezquindad alguna<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> E. BOURGEOIS (ed.): *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 19 de julio de 1713, carta 278, p. 237, y Madrid, 3 de agosto de 1716, carta 424, p. 483.

<sup>24</sup> “[...] *La nostra heroína poi è tale quale me l'havete dipinta, e somigliantissima al ritratto che me ne fece il nostro signor marchese Annibale Scotti [...] Preghiamo Iddio che campi e con salute, perchè vi assicuro che farà parlare all'istorie*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 21 de enero de 1715, carta 346, p. 360).

<sup>25</sup> “[...] *In quanto alle spese ben vedete quale sia la congiuntura, nè parmi che a lustro tanto grande arrivato a cotesta serenissima Casa s'habbi da rendere oscuro da un suo ministro in un luogo dove deve fare il maggiore risalto. Vi dirò che parlandomi la signora Principessa Orsini della qualità del mio equipaggio all'arrivo della Regina mi sono contenuto sul generale senza discendere a particolarità alcuna. Posso ben dirvi che la medesima signora a detto voltandosi al Re: l'abbate non è novizio nel gran mondo, e vostra M. vedrà che farà la sua funzione con equipaggio decoroso di buon gusto*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 20 de agosto de 1714, carta 332, p. 332).

<sup>26</sup> “[...] *Chi havrebbe detto il giorno tredici di giugno 1712 che partii da Vinaros con tanto dolore e mestizia, dovevo oggi ritornavi a vedere con gioia sbarcarvi una Principessa di*



Alberoni recibió puntual información sobre el modo en que transcurrieron la ceremonia de esponsales y las distintas fiestas que se celebraron en el ducado farnesiano con motivo del enlace<sup>27</sup>, y además de asegurar que no dudaba de que estos festejos se habrían hecho con la mayor magnificencia, advertía de que la Reina habría quedado tan impresionada por ellos que necesitaría de toda la grandeza de su espíritu para no caer en la melancolía al ver el tipo de fiestas que se celebraban en España<sup>28</sup>.

Respecto a la primera función pública de Alberoni en la corte madrileña en calidad de representante diplomático del duque de Parma, el placentino consiguió que Felipe V le concediera permiso para que dicha ceremonia tuviera lugar el día de la entrada de Isabel de Farnesio en Madrid a comienzos de enero de 1715, con el claro objetivo de ahorrar gastos<sup>29</sup>. Para ese día, tras muchas cavilaciones, Alberoni hizo restaurar la carroza noble de su antecesor, el marqués Casali, y además alquiló una segunda carroza y encargó libreas y distintos vestidos para el personal de su servicio<sup>30</sup>.

---

*Parma, Regina di Spagna! Oh quanto adorabili sono i giudizi di Dio! [...] Signor conte mio stimatissimo, andrò ad ogni risparmio possibile; però congiuntura tanto gloriosa non admite meschinità. È una delle maggiori che habbi veduta la Casa Farnese [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 27 de agosto de 1714, carta 333, p. 334).

<sup>27</sup> La descripción del enlace y las numerosas fiestas que se celebraron fueron descritas con detalle en el *Ragguaglio delle nozze delle Maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese nata Principessa di Parma Re cattolici delle Spagne solennemente celebrate in Parma l'Anno 1714*, Parma 1717.

<sup>28</sup> “*Vedo dal gentilissimo vostro foglio del 17 del passato che si stava preparando il tutto per fare i sponsali con la maggiore magnificenza: la quale sono certo farà tanta impressione alla Regina che avrà bisogno di tutto l'alto suo spirito a non ricevere impressione di melancolia al vedere quello si praticherà qui [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., El Pardo, 10 de septiembre de 1714, carta 334, p. 336).

<sup>29</sup> “[...] *S. M. mi permesse il giorno che arrivò la Regina a Madrid potessi alzare l'arma del Padrone Serenissimo havendomi con questa pubblica dimostrazione riconosciuto per Inviato Straordinario senza altra formalità, havendo presentato nelle sue reali mani le lettere credenziali che passò in mano del Segretario di Stato, con dichiarazione che mi dispensava per hora dalla pubblica funzione [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 7 de enero de 1715, carta 344, p. 356).

<sup>30</sup> La lista de gastos se conserva en el ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 54, fol. 219.

Son escasas las noticias que nos han llegado sobre la vivienda en la que se instaló en Madrid. En carta fechada a finales de 1714, el abad explicaba al conde Rocca que vivía en una casa dotada con dos buenos cuartos, uno para verano y otro para invierno, que resultaban cómodos o incómodos según fueran usados durante la estación adecuada o a destiempo, y que disponía además de las estancias más imprescindibles para alojar a “su familia”, y de un jardín con una noria <sup>31</sup>.

Sabemos que un día Isabel de Farnesio visitó la residencia de Alberoni y ésta le resultó muy de su agrado, destacando la decencia con la que vivía, la limpieza de su casa y el buen gusto con la que la había amueblado. Alberoni comunicó las impresiones de la soberana a la corte de Parma, subrayando la preocupación de la Reina porque un ministro de su padre viviera con el debido decoro, y de paso solicitó un aumento de sus emolumentos <sup>32</sup>.

Un mes más tarde, Alberoni se complacía en informar al conde Rocca de que, desde que había recibido el envío que le había llegado en los barcos que habían transportado el equipaje de Isabel de Farnesio <sup>33</sup>, podía decir que no habría ministro extranjero en Madrid que viviera con tanta decencia como él, y que además la nueva soberana estaba contentísima por ello, y disfrutaba de que un ministro de su padre estuviera en la corte española “con lustro” <sup>34</sup>.

<sup>31</sup> En una carta relativa a si Alberoni podría alojar en su casa al marqués Mulazzani, el abad explicaba al conde Rocca que su residencia disponía de:

*“due buoni quarti, uno per l'estate e l'altro per l'inverno, commodi ed incomodi secondo che l'abitano in tempo e fuori di tempo. Per la famiglia poi non ho che il puro necessario, come pure della stalla e rimessa; eppure, signor conte mio caro, computando le spese della noria e giardino, mi costerà più di 130 doppie l'anno”* (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Pamplona, 6 de diciembre de 1714, carta 340, p. 349).

<sup>32</sup> Alberoni contaba al conde Rocca que la:

*“Maestà della Regina [...] me ne fece congratulazioni con espressioni di suo particolare godimento, havendomi detto più volte che haveva saputo la decenza con cui viveva, la pulitezza della casa ed il buon gusto con il quale l'havevo accomodata. Vedo che è sensibilissima che un ministro di suo padre stia con decoro, però è difficile, signor conte mio caro, a poterlo sostenere [...]”* (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 7 de enero de 1715, carta 344, p. 356).

<sup>33</sup> Sobre este tema, M. SIMAL LÓPEZ: “Vestiti, gioielli e libri portati in Spagna nel 1714 da Elisabetta Farnese”, *Aurea Parma* fasc. III (2008), pp. 343-360.

<sup>34</sup> *“[...] È vero che ho una casa decentissima, e, con quello che mi è arrivato da Genova con i vascelli della Regina, posso dire che non vi sarà ministro straniero in Madrid che stia*

Respecto a cómo estaba decorada la residencia, sabemos que en noviembre de 1715 Alberoni estuvo a punto de colgar, temporalmente, en el “apartamento civil” de su casa un gran retrato ecuestre de Dorotea Sofía de Neoburgo pintado por Mulinaretto, pero como faltaba su homónimo del duque Francesco, padrastro de la Reina, decidió esperar a poder exhibir ambos. Si bien este gran retrato ecuestre no era de su propiedad, Alberoni decidió custodiarlo en su residencia mientras llegaba el del duque de Parma, e Isabel de Farnesio decidía dónde instalarlos<sup>35</sup>. Sabemos que en este “*appartamento civile*” también estaban colgados los retratos de Felipe V obra de Nicola Vaccari, y el de Isabel de Farnesio pintado por Mulinaretto que los soberanos le habían regalado<sup>36</sup>, componiendo de esta forma una pequeña galería de retratos.

---

*con tanta decenza quanto io. Vi assicuro però che la Regina lo sa e ne sta contentissima e con godimento, ben spiegandosi che un ministro di suo Padre deve stare in questa Corte con lustro [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 3 de febrero de 1715, carta 347, p. 366).

- <sup>35</sup> “[...] *Dopo haver fatto accomodare sul quadro il ritratto grande della Serenissima signora Duchessa a cavallo ho sospeso di esporlo nell'appartamento civile di mia casa riflettendo che non comparirebbe bene senza quello del Serenissimo Padrone; e però vi prego fare il possibile per mandarmi anche questo con prima occasione, procurando che nella grandezza sia consimile a quello della Serenissima Padrona a fine possi accompagnarlo e sia qua riconosciuto l'uno e l'altro ritratto dei progenitori della nostra Regina [...] Il detto ritratto della Serenissima Padrona è della Maestà della Regina e non mio, ed in tanto l'ho tuttavia in casa in quanto ho creduto fosse del Padrone Serenissimo. Ne ho portato la notizia alla Regina acciò ne disponga come vorrà*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 18 de noviembre de 1715, carta 388, p. 430).

El retrato ecuestre de Dorotea Sofía obra de Mulinaretto se conserva actualmente en las colecciones de Patrimonio Nacional. Sobre este tema puede consultarse el trabajo de J. URREA: “El Molinaretto y otros retratistas de Carlos III”, *Boletín del Museo del Prado* 25-27 (1988), pp. 89-90.

<sup>36</sup> Sobre este tema, G. F. ROSSI: “Il genovese Nicola Vaccari –fatto nominare ‘pittore di camera’ a Madrid dall’Alberoni– dipinse il ritratto di Filippo V per il Cardinale”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, op. cit., I, p. 229. Ambas pinturas están realizadas en óleo sobre lienzo, tienen unas dimensiones de 136,5 x 105 cm y el del Rey está firmado (“Nicolaus Vaccarius Pic.<sup>r</sup> Reg.”). F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, op. cit., núm. cat. 146 y 147, pp. 304-305.

Carecemos de nuevos datos hasta 1716, cuando tenemos una noticia que indica que Alberoni vivía en las casas que fueron del marqués de Valdetorres<sup>37</sup> —quien durante la Guerra de Sucesión se había declarado del partido austracista “sin más otro motivos que amar la novedad”<sup>38</sup>—, aunque en esta época ya disponía de estancias para su alojamiento y en donde poder despachar los asuntos de estado en los distintos palacios reales. Desde finales de 1715 en el Buen Retiro contaba con un cuarto en donde atendía a los ministros y tenía su despacho<sup>39</sup>, y al año siguiente Bernardo Cambi, el embajador florentino en Madrid, informaba de que Felipe V había concedido a Alberoni una casa muy próxima al Alcázar que antes había sido utilizada por embajadores y Grandes de España, y que todo indicaba que pasaría a habitar en Palacio en breve<sup>40</sup>.

Los documentos conservados también permiten afirmar que Alberoni sabía distinguir entre la necesidad de cubrir unas mínimas condiciones de lujo y boato, y caer en la ostentación gratuita. Así se puede discernir de una carta que el antiguo abad escribió en 1717 a su amigo y agente en París, el marqués Antonio Felice Monti, tras ser nombrado cardenal a instancia de los Reyes por Clemente XI. En ella, el placentino le encargaba adquirir indumentaria acorde a su nueva condición de purpurado y también le requería información sobre el ceremonial cardenalicio, y concluía su misiva asegurando que a pesar de su nuevo estatus, su casa no se amueblaría con más de aquello que ya tenía, y que dado que el país no podía permitirse hacer esfuerzos, lo mismo ocurría con él<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Real Orden de 16 de abril de 1716 para que la Junta de Obras y Bosques diera a Alberoni “un quartillo de agua para que le goze en las casas [...] que fueron del marqués de Valdetorres” (AGP, Registros, núm. 39, fol. 18v).

<sup>38</sup> V. BACALLAR Y SANNA: *Comentarios a la guerra de España...*, op. cit., p. 207.

<sup>39</sup> Madrid, *Avisos*, 4 de noviembre de 1715 (ASF, *Mediceo del Principato*, fascio 5.003).

<sup>40</sup> Carta de B. Cambi al Gran duque de Toscana, 23 de enero de 1716 (ASF, *Mediceo del Principato*, fascio 5.003).

<sup>41</sup> “*La mia casa non sarà mobiliata niente più di quello era. Il Paese non dà sfarzi, ne io sono portato a medesimi. Un trattamento savio ed honesto, e niente più*”. Carta de Alberoni al marqués Antonio Felice Monti, El Escorial, 27 de septiembre de 1717. Archivio di Stato de Bolonia, Archivio Monti, Tb 5073, cartone 24, citada en G. F. ROSSI, “Lettere confidenziali inedite dell’Alberoni al marchese Antoni Felice Monti”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, op. cit., I, p. 298.

ALBERONI Y LA CASA REAL:

ARTISTAS, RETRATOS Y REFORMAS DE LOS REALES SITIOS Y DE LA REAL CASA

Durante los años que dirigió los asuntos de la corona Giulio Alberoni, que conocía bien las particularidades de la corte española, dividida según él en cinco facciones<sup>42</sup>, se ocupó de poner en marcha distintas reformas en materia de justicia, hacienda, comercio y marina, con el fin de sacarlas del caos y la ruina en la que se encontraban tras la Guerra de Sucesión, y volver a convertir a la corona española en una monarquía potente y respetable, en lugar de la imagen miserable y abatida que tenía cuando él llegó a la corte<sup>43</sup>.

Entre otras iniciativas, el placentino intentó fundar un centro para la formación de los jóvenes pertenecientes a la nobleza similar a los existentes en Italia

<sup>42</sup> “[...] *Mi trovo in un caos d'imbarazzi: questi però, a dirvi il vero, non mi fa pena, e ben lo conosce S. M., perchè mi vede continuamente combattere contro inimici o amichi che non mi danno poco a pensare alle volte a tenerli quieti fra loro ed in cammino. Quello dunque che mi fa desiderare la quiete è quel disinganno che ogni giorno più vo prendendo a misura degli affari che mi vengono alle mani, che non sono pochi e non mediocri in questa sì grande congiuntura, in cui, come dice S. M., l'habilità sola dell'homo non basta. Abbiamo cinque colonie, che vuole dire fazioni: la spagnola, la francese, l'italiana, la fiaminga e la irlandese, le quali tutte hanno parte nel ministero, o politico, o economico, o militare. Credetemi che vi è bisogno di tutto il spirito della regina per sapere di barca menare con tante nazioni, tutte differenti di genio, costumi ed inclinazioni [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 3 de febrero de 1715, carta 347, p. 365).

<sup>43</sup> En una carta dirigida al conde Rocca en la que Alberoni explicaba las distintas reformas que había llevado en la administración y gobierno del reino hispano, el cardenal concluía afirmando que:

*“questo involontario discorso servirà per disingannarla con tant'altri, che non sono miracoli quello che io faccio oggi in Spagna, ma bensì che era soprannaturale che, con i mezzi naturali che vi erano per rendere questa monarchia potente e rispettabile, s'havesse da vedere miserabile, abbattuta”* (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Valsáin, 13 de junio de 1718, carta 518 p. 588).

Sobre las reformas llevadas a cabo por Alberoni en España, véase P. CASTAGNOLI: *Il Cardinale Giulio Alberoni...*, op. cit., I, pp. 215-228; G. F. ROSSI, “L'opera del Cardinale Alberoni in Spagna”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, op. cit., I, pp. 189-216; F. J. MARTÍNEZ ROJAS: “Il cardinale Giulio Alberoni primo ministro di Spagna (1715-1719), en U. FORNASARI y D. GASPAROTTO (coords.): *Il cardinale Alberoni e il suo collegio*, Piacenza 2003, pp. 15-30.

para tratar de acabar con la terrible ignorancia imperante <sup>44</sup>, así como establecer manufacturas destinadas a la fabricación de cristal, tapices, alfombras y tejidos, para las que no dudó en contratar a artesanos flamencos y holandeses, con el fin de tratar de paliar los enormes gastos que provocaban la importación de este tipo de objetos suntuarios desde el extranjero. Y del mismo modo, trató de llevar a cabo una reforma de la Casa Real, tomando como modelo la corte de Parma, con el objetivo de racionalizar los distintos cargos y salarios, así como el funcionamiento de la vida diaria de la corte.

A estos proyectos también se sumaron las distintas gestiones que Alberoni realizó en asuntos de índole artística, y en los que se incluyeron la búsqueda de un buen retratista, la remodelación de algunos palacios reales, o el procurar a los soberanos todo tipo de artículos de lujo.

Respecto a la búsqueda de retratistas, Alberoni fue plenamente consciente de la necesidad de conseguir un pintor que fuera capaz de plasmar la imagen de los soberanos de una forma verosímil y reconocible, y al mismo tiempo que ésta estuviera dotada con el debido decoro y magnificencia. A pesar de que el placentino intentó por todos los medios que Mulinaretto viniera a España <sup>45</sup>, la negativa rotunda de Dorotea Sofía de Neoburgo a desprenderse de su pintor de cámara obligó a la corte de Madrid a conformarse con los servicios del genovés Nicola Vaccari, que alcanzó el puesto de pintor de cámara en 1716 por

<sup>44</sup> “[...] *É assolutamente impossibile di dare educazione in Spagna a un giovine. Questo dottore Cervi rimenderà in Italia un suo nipote. In tutta Spagna non vi è nè una accademia, nè un Collegio per la nobiltà. Vi sono due Collegi per la legge che sono Alcalà e Salamanca. Sappi, signor conte, che le tesi si sostengono parlando spagnuolo, ed il latino è tanto incognito forse che l'arabo. Si riduce a un poco di Teologia scolastica e niente più. Io non credo che in niuna parte del mondo vi sia la ignoranza che regna in questo continente. Havevo ideato di piantare un Collegio in Madrid, però gl'imbarazzi della guerra non m'hanno permesso l'applicazione [...]*”. (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., San Lorenzo, 25 de julio de 1718, carta 523, p. 595-596).

<sup>45</sup> Sobre este tema, M. SIMAL LÓPEZ: “Relaciones artísticas entre Isabel de Farnesio y la corte de Parma entre 1715 y 1723: noticias sobre Mulinaretto, el palacio de Colorno, La Granja de San Ildefonso y la *Delizia farnesiana in Colorno*”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. P. MARÇAL LOURENÇO (coords.): *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid 2008, III, pp. 1959-1995, en especial pp. 1965-1976.

mediación del cardenal, y más delante de Michel-Ange Houasse, contratado por iniciativa de Orry en 1715 en calidad de retratista <sup>46</sup>.

Este último pintor fue el único del que tenemos certeza que retrató a Alberoni durante los años que pasó en España. Gracias a una carta remitida por Alberoni en agosto de 1717 al marqués Felice Monti, su corresponsal en París, sabemos que aunque el cardenal aseguraba que el pintor le había puesto muy nervioso al hacerle posar, las personas que habían visto el retrato aseguraban que había sido realizado competentemente <sup>47</sup>. Este retrato se conserva actualmente en el Colegio Alberoni de Piacenza y debió de ser valioso para el cardinal, ya que formó parte de las pinturas que se llevó a Italia en 1719 y fue retocado años más tarde cuando Alberoni dejó de utilizar cuellos a la francesa, aunque tras la restauración a la que el lienzo fue sometido en 1952 recuperó su aspecto original <sup>48</sup>. Es posible que tras esta primera experiencia Alberoni decidiera volver a posar para Houasse, y fuera a él a quien iba dirigida la imprecación con la que el cardenal comenzó una carta enviada al marqués de Grimaldo fechada un año después, en la que deseaba “viva mil años al bueno cavallero que haze el retrato de mi persona” <sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Sobre las dificultades de encontrar un buen pintor de retratos, J. M. MORÁN TURINA: “El retrato cortesano y la tradición española en el retrato de Felipe V”, *Goya* 159 (1980), pp. 152-161; E. SANTIAGO PÁEZ: “En busca del semblante. El retrato de Felipe V”, en D. RODRÍGUEZ RUIZ (comp.): *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Madrid 2000, pp. 81-89; A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Felipe V y el retrato de corte”, en J. M. MORÁN TURINA (comp.): *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid 2002, pp. 89-140; A. ATERIDO: “La colección real, herencia y novedad”, en A. ATERIDO, J. MARTÍNEZ CUESTA y J. J. PÉREZ PRECIADO: *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid 2004, I, pp. 41-53. Sobre las obras de este género realizadas por el francés, J. J. LUNA FERNÁNDEZ: “Michel-Ange Houasse retratista”, en Aa.Vv.: *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid 1989, pp. 390-400.

<sup>47</sup> “[...] *Il francese ha fatto il mio ritratto, e alcuni dicono havere competentemente riuscito. M’ha fatto impazzire quattro o cinque giorni, mentre mi voleva obligare a fare mille figure nel viso, il quale diceva che hora era troppo malenconico, hora che stavo pensoso, ed infine che erano pochi i momenti che lo facessi tale quale era necessario per ritrarmi*” (G. F. ROSSI: “Giacinto Rigaud dipinse a Madrid nell’agosto 1717 il primo ritratto di Giulio Alberoni Cardinale e quello del decenne Principe delle Asturie”, en G. F. ROSSI [ed.]: *Cento studi...*, op. cit., I, p. 236).

<sup>48</sup> Véase nota F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, op. cit., ficha 144, pp. 301-302.

<sup>49</sup> Carta de Alberoni al marqués de Grimaldo, San Lorenzo, 20 de julio de 1718. BNE, Mss. 2171, fol. 11r.



Michel-Ange Houasse: *Giulio Alberoni*, 1717  
(Collegio Alberoni, Piacenza)



En relación a las reformas promovidas por Alberoni en el funcionamiento y la mejora de los reales sitios, es muy elocuente la carta remitida desde Roma por un cardenal al marqués Graneli, fechada el 19 de julio de 1721, relativa a las acusaciones que pesaban contra Alberoni, y en la que hace un repaso de los principales logros conseguidos por el placentino en este área. En ella, el purpurado —que estaba a favor del antiguo ministro— afirmaba que:

notorios son también a toda la España los crecidísimos gastos hechos por el cardenal en los R[eale]<sup>s</sup> Palacios de Aranjuez, y Madrid, donde entre otras cosas erigió una magnífica guarda-ropa, quando en el tiempo pasado se tenían todos los regios muebles, tapicerías, y hasta las joyas de la corona en poder de infinitos particulares, estipendiados a puro dinero <sup>50</sup>.

Respecto a las reformas ordenadas por Alberoni en el alcázar, destaca la remodelación que el cardenal ordenó realizar en el “salón de grandes nuevo” en 1719 bajo la dirección de Ardemans, que constituye un excelente ejemplo del concepto de la magnificencia y del carácter representativo que, según el cardenal, debía imperar en los interiores palatinos <sup>51</sup>, y que fue definida por Scotti como la transformación del palacio de los soberanos en “*un vero allog[i]o, e stanza da monarca*” gracias a la decoración de estas estancias a base de mármoles y estucos, y de pinturas de Tiziano y otros “insignes” artistas italianos enmarcadas por elementos arquitectónicos <sup>52</sup>.

En el palacio de Aranjuez —que resultaba muy del agrado de Isabel de Farnesio porque le recordaba las riberas del Po por la abundancia de agua y de vegetación—,

<sup>50</sup> Carta de un cardenal, al marqués de Graneli, escrita desde Roma, a 19 de julio de 1721, sobre asuntos del cardenal Alberoni y respuesta de aquel, Génova, 6 de diciembre de 1721. BNE, Mss. 11.145, fols. 21v-22.

<sup>51</sup> Sobre esta remodelación de estancia por parte de Ardemans, B. BLASCO ESQUIVIAS: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, I, pp. 593-610.

<sup>52</sup> “*Le Maestà stese arrivando in Palazzo furono pienamente sodisfatte di vedere terminato il grande Appartamento, con ornamenti di stuchi, marmi e intagli dorati, in mezzo a quali sono le pareti coperte d'insigni quadri di Tiziano, e d'altri piu celebri Pit[o]r nella mag[i]o<sup>r</sup> parte italiani, de passati secoli levate sì degne pitture dall'abbandono in cui giacevano da longo tempo, il tutto ideatto dal Sig<sup>r</sup> Cardinale Alberoni, che ha reso il Palazzo de Rè Cattolici un vero allog[i]o, e stanza da monarca*” (Carta de Annibale Scotti al duque de Parma, Madrid, 27 de noviembre de 1719. ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 55, fol. 391r-v).

Felipe V ordenó en 1715 concluir las obras del edificio, que llevaban interrumpidas desde tiempos de Gómez de Mora, y debido a que sólo estaban terminadas en una cuarta parte, cuando la corte se trasladaba al real sitio, el alojamiento de la familia real resultaba un tanto angustioso<sup>53</sup>. Tenemos constancia de que en 1715 Alberoni solía acudir al real sitio acompañado por el arquitecto mayor para inspeccionar *in situ* los proyectos de obras que se iban a realizar bajo la dirección del maestro arquitecto y aparejador de Aranjuez Pedro Caro Idogro<sup>54</sup>, y que consistieron en la construcción de tres nuevas crujías y la remodelación de la escalera<sup>55</sup>, si bien los trabajos se concluyeron años después de que Alberoni fuera expulsado de España<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Así lo aseguraba Alberoni en una carta dirigida al conde Rocca:

*“S. M. ha trovato questo luogo d’Aranjuez di sua particolare soddisfazione, perchè simili a certi siti vicini al Pó [...] Vi sono molti alberi, quantità d’acque a causa dei due fiumi che si uniscono in detto luogo, cioè Tago e Caranca; giardini assai deliziosi che formano un isola formata dal detto Tago. Il paese è abbondante di caccia, nella quale S. M. si va divertendo [...] essendo il palazzo fatto una sola quarta parte, ed il luogo angustissimo, tutti stanno male alloggiato”* (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, *op. cit.*, Aranjuez, 6 de mayo de 1715, carta 360, p. 397-398).

<sup>54</sup> *“L’abb[at] Alberoni fu li giorni pa[sa]tti a Aranjuez con l’architetto mag[gio]re p[er] risolvere sopra la fabbrica propo[sta] di quel sito, la di cui spesa si fa ascendere a p[er] 200m – anco alla reparaz[ion]e di q[ue]sto palazzo reale si pensa adesso seriosam[en]te sperandosi che da un giorno all’altro vi si porrà la mano”* (*Avisos de Madrid*, 5 de agosto de 1715. ASF, *Mediceo del Principato*, fascio 5.003).

En este sentido, F. M. Grimaldi informaba al gobierno de la República de Génova de que:

*“in Aranjuez si è dato principio alla nuova Fabbrica di quel Palazzo non solo per il maggior comodo delle loro Maestà, ma per quello dei Ministri e assegnati della lor Corte. Martedì passato vi si portò l’ordine della Regina tramite l’Alberoni e vi si trattenne due giorni per fissare il disegno e dare conto distinto alla Maestà Sua”* (ASG, *Archivio Segreto* 2.468, *Ministri Spagna*. Carta del ministro Francesco Maria Grimaldi al Serenísimo Gobierno, 13 de agosto de 1714, citado en G. PERITI: *La raccolta d’arte del Cardinale Alberoni...*, *op. cit.*, p. 16).

<sup>55</sup> Respecto a las obras del palacio de Aranjuez, Alberoni informaba al duque de Parma en una carta fechada en Aranjuez el 11 de mayo de 1716 de que *“la fabbrica di questo palazzo da campagna si v[ie] avanzando, mà non con quella prontezza che si vorrebbe, a causa di non trovarsi pronti i materiali”* (ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 56, fols. 1016 r-v).

<sup>56</sup> Sobre este tema, J. L. SANCHEZ GASPARE: *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid 1995, pp. 304-306; V. TOVAR MARTÍN: “El maestro Pedro Caro Idogro. Nuevos datos documentales sobre

Lo mismo ocurrió en el real sitio de la Casa de Campo, donde en 1718 se ejecutaron obras ordenadas por Alberoni, aunque desconocemos en qué consistieron <sup>57</sup>.

Y dentro de este capítulo de actuaciones también tenemos que incluir la elección de Alberoni del edificio que, con el paso de los años, se convirtió en el real palacio de La Granja de San Ildefonso, desterrando así el mito de que Felipe V e Isabel de Farnesio descubrieron el lugar de forma espontánea en una cacería. Durante la jornada de la corte a Valsaín en la primavera de 1718, ante la falta de espacio para el alojamiento de todos los ministros, Alberoni y el secretario del Despacho Universal, Miguel Durán se instalaron en una casa de campo de los Padres de San Jerónimo del Parral situada a media legua. Ante la humedad de las estancias del palacio de Valsaín y el acusado riesgo de incendio del edificio, los Reyes y el Príncipe de Asturias tomaron la decisión de trasladarse a la casa en donde estaba alojado el cardenal, probablemente por sugerencia suya <sup>58</sup>. En este nuevo emplazamiento la familia real podía seguir disfrutando de la caza y, al mismo tiempo, de una mejor calidad del aire y de menos humedad que en Valsaín <sup>59</sup>.

---

la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras (1714-1732)", *Anales de Historia del Arte* 5 (1995), pp. 101-153.

<sup>57</sup> Real Orden de 8 de enero de 1718 para que en la Casa de Campo se ejecutasen las obras que Alberoni ordenare (AGP, Registros, núm. 39, fol. 149).

<sup>58</sup> "*Avant'ieri le med[esi]<sup>me</sup> Maestà, con P[rinci]pe delle Asturie presero la risoluzione di portarsi ad abitare nella casa dove era alloggiato il cardinale, havendo riconosciuto essere la situazione del Palazzo assai umida, e contraria alla salute del Re, ed anche soggetto a qualche disgrazia per le molte stanze fatte di tavole per gli/ alloggiamenti delle familie, potendose per trascuragine originarsi grave incendio, massime che le tavole sono di pino, e piede di resina, che difficilmente potrebbero estinguersi una volta che il fuoco fosse penetrato*" (*Avisos de Madrid*, Valsaín, 23 de mayo de 1718. ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 57, fol. 719r-v).

Alberoni y Durán cedieron sus estancias a la familia real, instalándose ellos en el palacio de Valsaín (ASF, *Mediceo del Principato*, fascio 5.004. Madrid, 30 de mayo de 1718).

<sup>59</sup> Felipe V podía ir a cazar a:

*"poca distanza dell'avvisata casa di campagna, ove continua la dimora, essendo di migliore temperam[en]<sup>to</sup> d'aria, che quella di questo Palazzo situato nel fondo delle montagne dalle quali scorrono molte acque, che cagionano grande umidità, e che lo rendono freddo di notte, en el mezzo giorno ardente di calore et essendosi riconosciuto essere clima poco sano, non vi ritorneranno le MM. Loro ad habitarvi"* (*Avisos de Madrid*, Valsaín, 30 de mayo de 1718. ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 57, fol. 723).

Alberoni aseguraba a Grimaldo al respecto que allí los Reyes gozaban de “una perfecta tranquilidad”<sup>60</sup>, y algunos días más tarde asistieron a una procesión en el claustro del convento con motivo del Corpus, acompañados del cabildo eclesiástico de Segovia<sup>61</sup>. El cambio resultó de lo más satisfactorio, ya que poco después el edificio fue adquirido a los Jerónimos por Felipe V, y en 1720 comenzaron las obras para construir los jardines y “levantar un palacio digno de un Rey”<sup>62</sup>.

Además de reformar los espacios de la majestad, Alberoni también intentó mejorar el funcionamiento interno y la distribución de los recursos de la Casa Real y los instrumentos que regían la vida de la corte. Para ello, desde 1718, el cardenal intentó unificar los distintos departamentos que componían la Casa Real y reducir su número hasta donde fuera posible, uniendo por un lado en una sola las Casas del Rey, la Reina, el Príncipe y los infantes, así como la de Castilla y la familia francesa y, por otro, las dos caballerizas, quedando independiente la Capilla. De este modo, el cardenal pretendía reducir el número de altos oficiales de todos los departamentos, y aminorar los costes de las Casas al simplificar y centralizar su administración<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Carta de Alberoni al marqués de Grimaldo, Valsaín, 5 de junio de 1718. BNE, Mss. 2.171, fol. 181v.

<sup>61</sup> ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 57, fol. 756. El Escorial, 27 de junio de 1718, y data de Alberoni al marqués de Grimaldo, Valsaín, 22 de junio de 1718. BNE, Mss. 2.171, fol. 151v.

<sup>62</sup> M. RIAZA DE LOS MOZOS: “Certificación de Gaspar de Marinas y Redondo, veedor y contador del Real Sitio de San Ildefonso, relativo al inicio de las obras en el nuevo palacio”, en D. RODRÍGUEZ RUIZ (comp.): *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, op. cit., pp. 357-358. Sobre el inicio de las obras véase B. BLASCO ESQUIVIAS: “El real sitio de La Granja de San Ildefonso: Forma, función y significados del Palacio durante el reinado de Felipe V”, en D. RODRÍGUEZ RUIZ: (ed.), *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid 1996, pp. 125-152; y D. RODRÍGUEZ RUIZ: “El palacio y los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso”, en D. RODRÍGUEZ RUIZ y J. M. APARICIO GONZÁLEZ: *El Palacio de La Granja de San Ildefonso*, Madrid 2004, pp. 17-69.

<sup>63</sup> Sobre el funcionamiento de la casa real y el modo en que se debía mejorar, Alberoni admitía sin recelos al conde Rocca que:

*“questo governo è un corpo tutto canceroso, e quanto la cura sia possibile, non può farsi che col ferro e col fuoco. Questa è una nazione che ha voluto tenere i suoi Re schiavi e miserabili, e l'ultimo ha dato la prova di questa verità, perchè è morto nell'ultima miseria [...] La moltitudine della gente inutile che vive alle spalle del Re è infinita. In fine, signor conte mio, sto caricato d'un peso insopportabile alle mie forze, perchè non solamente non*

Para llevar a cabo este proyecto, desde 1715 el cardenal solicitó a la corte de Parma que le remitieran los reglamentos de la tesorería, la contabilidad y el guardarropa farnesiano con el fin de estudiarlos para reformar sus homónimos españoles —en los que según Alberoni, reinaba una confusión que provocaba horror<sup>64</sup>—, y asimismo solicitó que también se enviaran a España operarios especializados en decorar estancias con tapices y cortinas, debido a la falta de personal de este tipo en la corte española<sup>65</sup>.

Estas iniciativas chocaron con todo tipo de reticencias y trabas por parte del personal de la Casa Real, y finalmente sólo se puso en práctica la creación de una única tesorería, que a partir de entonces se encargó de llevar las cuentas de todos los sueldos y gastos de la Casa Real y de las alhajas de todo el Palacio, formada por un intendente, un contador general con sus oficiales y un tesorero.

Pero donde Alberoni sí tuvo éxito fue en acabar con el reglamento de etiquetas que hasta entonces había regido el devenir de la vida cortesana, y que según el duque de Saint Simon fueron “por fin desterradas durante la prianza

---

*sono aiutato da alcuno, ma tutti sono con raggiri e segretamente congiurati a fare cadere ogni cosa di buono che venga tentata. In somma ho bisogno d'una assistenza particolare di Dio [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Segovia, 18 de mayo de 1717, carta 469, p. 540).

Sobre este tema véase C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ y J. A. SÁNCHEZ BELÉN: “La hacienda de la Casa del Rey durante el reinado de Felipe V”, en C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ y J. A. SÁNCHEZ BELÉN (eds.): *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid 1998, en especial p. 38. Sobre el funcionamiento de la Real Casa, C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ: “La herencia de Borgoña: Casa Real española en el siglo XVIII”, *Torre de los Lujanes* 28 (1994), pp. 61-72; J. MARTÍNEZ MILLÁN: “La Casa de la Reina Isabel de Farnesio (1715-1766): Características y evolución”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. P. MARÇAL LOURENÇO (coords.): *Las relaciones discretas...*, op. cit., I, pp. 605-611.

<sup>64</sup> “[...] *Vi ringrazio della nuova informazione della Guardarobba di S. A. S. e vo prendendo le mie misure per piantare in questa Corte un simile metodo, giacchè vi è una confusione che fa horrore. In qual disordine, signor conte mio, ha vissuto questa monarchia! Vi assicuro che qui ho finito di prendere il disinganno del mondo [...]*” (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, op. cit., Madrid, 9 de marzo de 1716, carta 401, p. 444).

<sup>65</sup> G. BERTINI: “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma”, en J. M. MORÁN TURINA (comp.): *El arte en la corte de Felipe V...*, op. cit., p. 422.

de Alberoni, a quien molestaban, y que ya no pudieron resucitarse después de su caída”<sup>66</sup>.

Por último, durante los años que pasó al frente de los asuntos de estado, Alberoni también se ocupó de proveer a los monarcas, a los miembros de la corte y a si mismo de todo tipo de artículos de lujo, entre los que destacaban los tejidos y las piezas de indumentaria. Respecto a los procedentes de París, conseguidos gracias al agente del cardenal, el marqués Antonio Felice Monti<sup>67</sup>, en las cuentas de Juan de Goyeneche, tesorero de la Reina, se conservan pagos a los sastres Pasquier y La Taste, a la sastra Arnaud, al zapatero Pastre, a los mercaderes Recas, Boucher y Roberto Pity, etc., e incluso un pequeño fragmento de tafetán de seda rosa que debió de ser enviado a Alberoni para que Isabel de Farnesio decidiera sobre el color de alguno de sus vestidos<sup>68</sup>. De París también llegaban artículos para la real cámara y carrozas, y gracias a sus agentes Alberoni consiguió adquirir en Venecia para Felipe V un valioso reloj que había pertenecido a un duque de Mantua<sup>69</sup>.

*EL EQUIPAJE REMITIDO POR ALBERONI A GÉNOVA EN 1719,  
GERMEN DE SU COLECCIÓN DE OBRAS DE ARTE REUNIDAS EN ITALIA*

El 5 de diciembre de 1719, antes de partir a la jornada de El Pardo, Felipe V entregó al marqués de Tolosa un decreto en el que ordenaba que el cardenal

<sup>66</sup> D. de SAINT-SIMON: *Cuadro de la corte de España en 1722*, Madrid 1933, p. 22. Sobre el ceremonial utilizado durante el reinado de Felipe V. C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ: “Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del rey”, *Hispania* 194 (1996), pp. 965-1005; y “La corte de Felipe V: El ceremonial y las casas reales durante el reinado del primer Borbón”, en E. SERRANO (ed.): *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, Zaragoza 2004, I, pp. 879-914.

<sup>67</sup> G. F. ROSSI: “Lettere confidenziali inedite dell’Alberoni...”, *op. cit.*, I, pp. 267-324.

<sup>68</sup> AHN, Estado, leg. 2.884-2. Sobre los encargos de géneros para el guardarropa de los monarcas hechos a París, véase A. DESCALZO LORENZO y C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ: “El real guardarropa y la introducción de la moda francesa en la corte de Felipe V”, en C. GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ y J. A. SÁNCHEZ BELÉN (eds.): *La herencia de Borgoña...*, *op. cit.*, en especial pp. 177-182.

<sup>69</sup> Sobre este tema, Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986 (1ª ed., Burdeos 1962), p. 369.

Alberoni dejase de desempeñar de forma inmediata y sin poner ningún obstáculo los cargos que ocupaba, hiciese entrega de los documentos que tenía en su poder relativos al gobierno de la monarquía, y abandonase Madrid antes de ocho días, y España antes de tres semanas.

De este modo los Reyes sacrificaron al que hasta entonces había sido su primer ministro, en un proyecto orquestado por el duque de Parma e impuesto por los integrantes de la Cuádruple Alianza <sup>70</sup>.

Aunque Alberoni intentó obtener audiencia con los soberanos, no se le autorizó a moverse de Madrid salvo para emprender el camino hacia el puerto donde había de embarcar, por lo que dedicó los siguientes días a los preparativos de su viaje, solicitando al Rey pasaporte y escolta para abandonar el país, y a despedirse de los ministros extranjeros que había en la corte <sup>71</sup>.

El 12 de diciembre Alberoni abandonó Madrid acompañado por una pequeña comitiva formada por su secretario, Carlo Rosellini, algunos oficiales y soldados, y catorce personas al servicio de su casa, rumbo a la frontera con Francia pasando por Zaragoza y Barcelona, mientras que su equipaje, formado por cincuenta y ocho cajones, fue enviado al puerto de Alicante, desde donde embarcaría con destino a Italia <sup>72</sup>.

Respecto a los objetos que Alberoni se llevó consigo, si bien el cardenal solicitó al Rey un pasaporte para él, su familia y su equipaje, para evitar que los cajones fueran inspeccionados durante el viaje, y por ello esperaba que acudieran a su casa los guardas de aduana encargados de redactar un inventario detallado de todo lo que se empaquetaba, Felipe V ordenó que no se realizara tal visita, concediendo a su antiguo ministro un amplio pasaporte, y que de ese modo pudiera preparar su partida sin más dilación <sup>73</sup>. Este hecho, unido al regalo de valiosas pinturas que el Soberano hizo a Alberoni antes de su marcha y que analizaremos a continuación, parecen indicar que realmente los Reyes sacrificaron a su primer ministro por el bien de la paz, tal y como publicó la *Gaceta de*

<sup>70</sup> Sobre este tema, G. F. ROSSI: “Il duca Francesco artefice della cacciata dell’Alberoni dalla Spagna e del suo processo collaboranti il marchese A. Scotti e il conte I. Rocca”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, *op. cit.*, I, pp. 389-480.

<sup>71</sup> V. BACALLAR Y SANNA: *Comentarios a la guerra de España...*, *op. cit.*, pp. 319 y 323.

<sup>72</sup> Respecto al periplo del cardenal desde Madrid a Antibes, véase P. CASTAGNOLI: *Il Cardinale Giulio Alberoni...*, *op. cit.*, II, pp. 1-24.

<sup>73</sup> “Sobre cosas de la corte de Roma”. BP, II/1431, fol. 152.

*Madrid* a los pocos días<sup>74</sup>, y le agasajaron para agradecerle los servicios que había prestado a la corona.

Sabemos que durante el viaje hacia la frontera con Francia la comitiva de Alberoni fue detenida en las inmediaciones de Lérida, por orden real, con el fin de requisar documentos relativos al gobierno de la monarquía que el cardenal no había entregado, entre los que sin duda destacaba el codicilo redactado por Felipe V el 26 de octubre de 1717, que daba a Alberoni plenos poderes para el gobierno del reino<sup>75</sup>.

Poco después, a la salida de Barcelona, la comitiva fue atacada por un grupo de doscientos cincuenta migueletes que tenían orden de asesinar a Alberoni, aunque éste consiguió huir. Sabemos que los mercenarios se hicieron con dinero, ropas y distintos objetos pertenecientes al cardenal, aunque ignoramos si entre ellos se encontraban “las joyas y preseas preciosas” que, según los enemigos de Alberoni, el placentino había recibido para la Reina pero que había “retenido para sí sin mostrarselas, ni decirlo a S. M. llevándoselas consigo quando salió de Madrid con otras muchas alajas”<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> “Deseando el Rey anticipar a sus vasallos el beneficio de la Paz General, trabajando, desde luego, en ajustar tratados decorosos y convenientes que afiance su permanencia, y queriendo, con este intento, desviar cualquiera estorbo que pudiese ocasionar ni la menor dilacion, en lo que tanto importa al bien publico, como tambien por otros justos motivos, se ha servido su Mag. Apartar al señor Cardenal Alberoni de los negocios en que intervenia, dando al mismo tiempo sus Reales ordenes para que, saliendo luego de estos Dominios, se pueda restituir a Italia” (*Gaceta de Madrid*, 12 de diciembre de 1719).

<sup>75</sup> Este y otros documentos requisados a Alberoni se conservan en el AHN, Estado, leg. 2.884-2 (C. de CASTRO: *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*, Madrid 2004, pp. 333-334). Los papeles que Alberoni se llevó consigo a Italia siguieron siendo del interés de la corona, y en 1753 el marqués de la Ensenada se dirigió al cardenal Portocarrero para que procurase “recurerar con destreza los varios papeles que le difunto Card<sup>l</sup> Alberoni, concernientes a su ministerio en España, y otros asuntos, que tienen conexión directa, o indirectamente con esta corona”, y que se creía que estaban en poder del párroco Belardi, de Ravenna. El encargado de hacer esta delicada gestión fue el cardenal Barni, que tras algunas averiguaciones, llegó a la conclusión de que Alberoni los había quemado antes de morir (AMAE, Santa Sede, leg. 316, fols. 3-5, 60-61 y 97).

<sup>76</sup> Así consta en la lista de acusaciones contra el cardenal, de la que se conservan ejemplares en el AHN, Estado, leg. 2.884-3 y en el ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 58, fols. 811-817.



Finalmente Alberoni consiguió llegar a Gerona disfrazado, y desde allí cruzó la frontera. Una vez en Francia atravesó el Rosellón y el Languedoc, con el permiso del duque de Orleans, y en una fragata enviada por Génova embarcó en Antibes.

Las únicas noticias relativas a los bienes del cardenal durante esta etapa del viaje datan del testimonio del caballero de Marcieu, a quien el Regente encargó acompañar al placentino mientras atravesaba territorio galo. Según su testimonio, Alberoni había mandado sus tapicerías, los objetos voluminosos y sus pertenencias más preciosas a Alicante, para que desde allí fueran enviados por mar a Génova. Y respecto al equipaje que el placentino llevaba consigo, fue revisado, al igual que el de los miembros de su séquito, en su presencia por los directores y agentes de Narbona, y consistía en dos grandes cajas que contenían 1.200 doblas de España —aunque de Marcieu especificaba que salió de Madrid con 1.500—, algunas medallas de oro, joyas de poco valor entre las cuales destacaba una cruz de obispo y varias esmeraldas, zafiros y amatistas preparadas para decorar una mitra, así como varias tabaqueras y dos cajas que contenían una vajilla de plata ordinaria<sup>77</sup>.

Desde Antibes, Alberoni desembarcó en Sestri de Levante, paradójicamente el puerto en el que Isabel de Farnesio había debido tomar el barco para venir a España cuando contrajo matrimonio con Felipe V<sup>78</sup>. Y una vez en tierra, se instaló en casa del abad Giuseppe Gandolfi, en donde fue arrestado por orden del Papa por cuatro oficiales alemanes acompañados de cincuenta soldados a pie<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> “*J’ai fait fouiller en ma présence toutes les hardes de M. le Cardinal Albéroni et sa suite par le Directeur et Commis de Narbonne; elles ne sont pas ce qu’on avait cru parce qu’autant que j’en ai pu voir de ce qui lui est échappé, il a envoyé ses tapisseries et gros effets à Alicante pour les embarquer et ce qu’il avait de plus précieux à Genes par mer [...] La visite de ses deux cassettes consiste donc en 1200 pistoles d’Espagne, il en avait 1500 en partant de Madrid, quelques médailles d’or, d’émeraudes plates mais assez belles et grosses, quelqu’autres émeraudes, saphirs, améthistes ou pierres de [...] et autres pierres de peu de valeur accomodées pour coudre à un mitre, une paire de pendants et de boucles d’oreille, des pierres du temple taillées en poire qui lui avaient été envoyées pour montre de celles de diamants fins pour la Reine d’Espagne, et enfin une douzaine de tabatières et autres breloques de peu de valeur [...]*” (V. PAPA: *L’Alberoni e la sua dipartita dalla Spagna*, Turín 1877, p. 79).

<sup>78</sup> *Gaceta de Madrid*, “Avisos de Génova”, 28 de agosto de 1714.

<sup>79</sup> ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 58, fasc. 3 y 4. Sobre este tema, véase R. QUAZZA: *La cattura del Cardinal Giulio Alberoni e la Repubblica di Genova. Da documenti inediti tratti dall’Archivio di Stato di Genova*, Génova 1913; “La lotta diplomatica tra Genova e la Spagna

Cuando el equipaje del cardenal remitido desde Alicante llegó a Génova, tras ser desembarcado sabemos que fue custodiado en casa del patricio Francesco Maria Grimaldi –antiguo amigo de Alberoni que también se había ocupado de procurarle alojamiento<sup>80</sup>–, en previsión de que Felipe V quisiera disponer de esos bienes para hacer frente a las cantidades que, presuntamente, el placentino había defraudado a la real hacienda<sup>81</sup>.

Conocemos el contenido de dicho equipaje gracias al inventario que se redactó en Madrid cuando iba a ser enviado a Alicante<sup>82</sup>. A pesar de que no se trata de una descripción pormenorizada, este documento es de gran interés, ya que aporta información precisa sobre los distintos objetos y obras de arte que Alberoni reunió durante su estancia en la corte madrileña, de los que hasta ahora apenas se tenían noticias, y que constituyeron el germen de la gran colección que atesoró a lo largo de su vida, y que en parte se conserva actualmente en el colegio fundado por el cardenal en Piacenza, e inaugurado por él en 1751<sup>83</sup>.

Entre los bienes propiedad del cardenal, embalados en cincuenta y ocho cajones, figuraban libros y distintos ornamentos y vestiduras litúrgicas acordes a

---

dopo la fuga dell'Alberoni dalla Liguria", *Archivio Storico Italiano* (Florenzia 1920), pp. 215-236; P. CASTAGNOLI: *Il Cardinale Giulio Alberoni...*, *op. cit.*, II, pp. 41-68.

<sup>80</sup> G. F. ROSSI: "A Godiasco nel palazzo del marchese Agostino Malaspina si rifugiò l'Alberoni nel 1720 per sfuggire ai suoi nemici", en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, *op. cit.*, I, p. 482.

<sup>81</sup> "Tutte le robe e mobili più preziosi del Card[ina]le istesso [Alberoni] sono tuttavia conservati e custodite nella casa di Fran[ces]co M[ari]a Grimaldi/ in Genova se dunque piacesse a S[ua]. M[ae]stà che si facesse qualche parte per assicurarli a causa de grossi crediti, che le possono competere contro il d[et]to Cardinale per la sua Reale Azienda defraudata, e se forse volesse la M[ae]stà S[ua]., che nel restituire alla sua grazia la Repubblica di Genova, si esigesse per condizione primaria, che fossero poste in sicuro, e si tenessero sotto sequestro le d[et]te robe, potrà degnarsi S. M.: di esprimermi la sua mente, ed onorarli de'suoi venerati comandi" (Piacenza, 20 de diciembre de 1720, carta dirigida al marqués de Scotti. ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 55, fol. 1.136v).

<sup>82</sup> AHN, Estado, leg. 8.753.

<sup>83</sup> Los autores que han tratado la figura de Alberoni como coleccionista durante los años que pasó en España se han limitado a hacerse eco de la bibliografía italiana sobre las obras de arte que atesoró tras abandonar la corte madrileña. Sobre este tema, J. J. PÉREZ PRECIADO: "A la sombra de Palacio: el coleccionismo de pintura en la corte en la época de Felipe V e Isabel de Farnesio", en A. ATERIDO, J. MARTÍNEZ CUESTA y J. J. PÉREZ PRECIADO: *Inventarios reales...*, *op. cit.*, I, pp. 339-340.

su condición eclesiástica, así como tapices, alfombras, ricos tejidos, pinturas, objetos de plata y obras de arte muy elocuentes respecto a los gustos de Alberoni, entre las que destacan varios cajones con porcelanas chinas y objetos “de charol”. Asimismo, en el equipaje del placentino no faltaban mapas, fusiles o “botecillos de tabaco”, una de las pocas cosas que, según el cardenal, se encontraban en abundancia en la corte española <sup>84</sup>.

Respecto a los cajones con pinturas <sup>85</sup>, además de los seis cuadros que Alberoni se había hecho enviar desde Piacenza en 1714 —dos de los cuales según el cardenal no eran despreciables <sup>86</sup>—, fueron remitidas a Génova las obras que el placentino había reunido durante su estancia en España, y las que Felipe V le regaló con motivo de su marcha.

Esta no era la primera vez que Felipe V obsequiaba a representantes diplomáticos que habían prestado servicio en la corte española con pinturas de gran calidad, ya que tenemos noticia de que en 1701 el soberano regaló al futuro duque de Noailles una *Huida a Egipto* de Luca Giordano, y en 1704 entregó al embajador francés Antoine Charles de Grammont los cuadros de Tiziano del *Rapto de Europa*, *Diana y Acteón* y *Diana y Calixto* <sup>87</sup>.

A pesar de la información que propagaron personajes como el marqués de Scotti —nuevo embajador farnesiano en Madrid y uno de los responsables de la caída de Alberoni—, relativa a que el cardenal se había apropiado de manera

<sup>84</sup> “[...] *Tre sono le cose, che si trovano con abbondanza in Spagna, pero difficili che siano mediocrementemente bone, e sono cavalli, tabacco e cioccolata* [...]” (Aranjuez, 19 de mayo de 1715. Carta de Alberoni al duque de Parma. ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 56, fol. 322v). Los botes de tabaco figuran en los asientos 35 y 39 del inventario de bienes de Alberoni trasladados a Italia, transcrito en el apéndice documental.

<sup>85</sup> Apéndice documental, asientos 36, 37, 42 y 57.

<sup>86</sup> El 23 de julio de 1714 Alberoni escribía al conde Rocca felicitándose por haber llegado finalmente a Cartagena los seis cuadros que le habían sido enviados desde Piacenza, y que debido a un error de los rótulos de las cajas pensaba que se habían extraviado (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, *op. cit.*, Madrid 23 de julio de 1714, carta 328, p. 325). Desconocemos su temática y autoría, aunque respecto a su calidad, Alberoni consideraba que dos de ellos “*non erano sprezzabili*” (*Ibidem*, Madrid, 6 de agosto de 1714, carta 310, p. 329).

<sup>87</sup> Sobre este tema, A. ATERIDO: “La colección real, herencia y novedad...”, *op. cit.*, pp. 37-38.

fraudulenta de pinturas de excelente calidad<sup>88</sup>, lo cierto es que éstas, que procedían de los bienes confiscados durante la Guerra de Sucesión<sup>89</sup> al almirante de Castilla<sup>90</sup> y al duque de Uceda<sup>91</sup>, habían sido regaladas por Felipe V a Alberoni

<sup>88</sup> Scotti informaba al conde Rocca en una carta fechada en Madrid el 11 de diciembre de 1719 de que:

*“Li Re sono irritati mentre i principali Cavalieri della Corte hanno esposto certe cose che toccano sul vivo e le più modeste accuse sono state che si fosse appropriate delle robbe de beni confiscati particolarmente de quadri eccellenti che ha bisognato restituire [...]”* (Archivo Collegio Alberoni, Carteggio Scotti-Rocca, 1719-1720, Da 951, citado en G. F. ROSSI, “Il duca Francesco Farnese artefice della caciata dell’Alberoni dalla Spagna e del suo processo collaboranti il marchese A. Scotti e il conte I. Rocca”, en G. F. ROSSI [ed.]: *Cento studi...*, op. cit., I, p. 421).

<sup>89</sup> Sobre este tema, V. LEÓN SANZ y J. A. SÁNCHEZ BELÉN: “Confiscación de bienes y represión borbónica en la Corona de Castilla a comienzos del siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna* 21 (1998), pp. 127-175; J. C. SAAVEDRA ZAPATER: “Entre el castigo y el perdón. Felipe V y los austracistas de la Corona de Castilla, 1706-1715”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Moderna* 13 (2000), pp. 469-503; P. MOLAS: “Dinastías nobiliarias y Guerra de Sucesión en España”, en J. FERNÁNDEZ GARCÍA, M. A. BEL BRAVO y J. M. DELGADO (eds.): *El cambio dinástico y sus repercusiones en la España del siglo XVIII*, Jaén 2001, pp. 291-305; V. LEÓN SANZ: “Represión borbónica y exilio austracista al finalizar la guerra de Sucesión española”, en A. ÁLVAREZ-OSSORIO, B. GARCÍA GARCÍA y V. LEÓN SANZ (eds.): *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid 2007, pp. 567-589.

<sup>90</sup> Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla, se pasó al bando austracista al comienzo de la Guerra de Sucesión. Cuando fue nombrado embajador en París en abril de 1702, durante el viaje en el que se dirigía a este exilio encubierto cambió de rumbo y pasó a Portugal, instalándose en Lisboa en la corte de Pedro II, en donde falleció en 1705. Aunque cuando abandonó España el almirante incluyó en su equipaje el grueso de su colección de obras de arte, las piezas que quedaron en Madrid repartidas entre sus tres casas principales situadas en el barrio de los Afligidos, junto al convento de Premostratenses, y en el Prado de San Jerónimo fueron incautadas en 1703, fecha en que fue declarado “criminal de lesa majestad, confiscados todos sus bienes y condenado a muerte por contumacia”, e ingresaron en la colección real. Sobre la colección de pinturas que había heredado de sus antepasados, y cuyo contenido conocemos por un inventario fechado en 1691, véase M. B. BURKE y P. CHERRY: *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles 1997, I, pp. 892-962. Sobre las pinturas que llevó consigo cuando se exilió a Portugal, que se custodian actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, A. DELAFORCE: “From Madrid to Lisbon and Vienna: the journey of the celebrated paintings of Juan Tomás Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla”, *The Burlington Magazine* 1249 (2007), pp. 246-260. Respecto a la incautación de sus bienes, A. ATERIDO: “Modos de coleccionar”, en A. ATERIDO, J. MARTÍNEZ CUESTA y J. J. PÉREZ PRECIADO: *Inventarios reales...*, op. cit., I, pp. 147-148.

como recompensa por sus servicios, tal y como el marqués Graneli explicó desde Génova a un cardenal romano <sup>92</sup>. En este mismo sentido, el embajador florentino

<sup>91</sup> Don Juan Francisco Pacheco Téllez Girón, IV conde de Uceda, pasó al bando del archiduque en 1710, cuando seguía ocupando el cargo de embajador español ante la Santa Sede desde Génova. Tenemos constancia de que en 1709, cuando abandonó Roma ante la postura que el Papa adoptó al no reconocer la soberanía de Felipe V, envió sus posesiones a Madrid, al palacio de Uceda, en donde se encontraba entre otros valiosos bienes se encontraba la riquísima biblioteca que había reunido, y que al ser confiscada junto con el resto de sus bienes pasó a formar parte de la Real Biblioteca. Finalmente falleció en Viena en 1718. Sobre su figura y la confiscación de sus bienes, M. DEXEUS: “Las colecciones incautadas: las bibliotecas del marqués de Mondéjar y del duque de Uceda”, en E. SANTIAGO PÁEZ (dir.): *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, Madrid 2004, en especial pp. 213-219; M. MARTÍN VELASCO: “La documentación histórica y la publicística del siglo XVIII. El IV duque de Uceda y su correspondencia con don Félix de la Cruz Aedo”, *Documentación de las Ciencias de la Información* 29 (2006), pp. 141-164; A. TEDESCO: “Juan Francisco Pacheco V duque de Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell’epoca della guerra di successione spagnola”, en A. ÁLVAREZ-OSSORIO, B. GARCÍA GARCÍA y V. LEÓN SANZ (eds.): *La pérdida de Europa...*, *op. cit.*, pp. 491-548.

<sup>92</sup> Aludiendo a la generosidad de Felipe V con Alberoni cuando el cardenal abandonó España, el marqués aseguraba que:

“para prueba, haced memoria de no se que alajas de bienes confiscados que constavan de una lista que dio D[o]n Miguel Nuñez al secretario Duran. Creo que será calumnia de las q[u]e el bulgo suele fingir en odio de los ministros caidos de la privanza; pero cotejad, por vida vuestra, el equipage con que el Eminentísimo entró en Madrid la primera vez, que todo parece hiva en la gurupa [*sic*], con el que sacó de aquella corte, quando se vino a Italia. Desde el punto que se le intimó el Decreto de despedida, estubieron trabajando muchos oficiales en prevenir cajones, y en el espacio de aquellos doce días se estuvieron embalando unos publicamente, y otros en secreto; y despues de ajustados, salieron en gran numero con salbaguardia real por que nadie los insultase para Alicante, donde es verdad que se abrieron para buscar aquel papel que el Rey Catolico hecho de menos, y el cardenal hizo mal en traerse; pero egecutado el registro por el gouernador y testigos se volvieron a consignar, y se remitieron a nuestras riveras. Ahora pregunto yo: ¿pudo el Rey de Francia portarse con benignidad mas excesiva? [...] Los cajones que se dispusieron en Madrid antes de su partida llegaron a Alicante, y embarcados alli se recibieron en nuestra rivera y los mas estan ya en Roma. Y espero para vuestro desengaño, que ajustadas las diferencias vayan saliendo en su Palacio algunas bagatelas de España, que aunque tan ingrata como dezis supo regalar al cardenal con ellas” (*Respuesta del marqués Graneli dada en Génova a 6 de diziembre de 1721 a la q[ue] recibió de Monseñor N... con fecha en Roma a 19 de julio del mismo año*. BNE, Mss. 11.145, fols. 59v-61).

en Madrid informó al gran duque de Toscana sobre la procedencia de dichas pinturas y la fuerte suma que Felipe V ordenó entregar al antiguo ministro, añadiendo además que Alberoni ordenó desmontar los lienzos de sus molduras con el fin de embalarlos con mayor facilidad, y a continuación mandó quemar los marcos, tasados en 4.000 doblas, a pesar de su enorme riqueza; y que cuando las pinturas ya estaban encajonadas, Felipe V reclamó una *Virgen* de Tiziano que formaba parte de las obras con que obsequió al cardenal, por lo que fue necesario desenrollarlas casi todas de nuevo hasta encontrarla <sup>93</sup>.

Si bien el número de pinturas no debió de ser muy elevado, ya que en el inventario del equipaje del cardenal sólo figuran cuatro cajones que contenían este tipo de obras <sup>94</sup>, entre las regaladas por Felipe V debían de figurar verdaderas obras maestras, que fueron descritas en una lista “que Miguel Núñez entregó al secretario Durán”, de la que desafortunadamente desconocemos su paradero <sup>95</sup>.

Reconstruir qué obras compusieron el regalo regio es una tarea por ahora prácticamente imposible, y simplemente podemos tratar de identificar aquellas que se han conservado en el Colegio Alberoni. Giancarlo Felice Rossi señaló entre las obras que ingresaron en la colección del cardenal durante su estancia en España el retrato de *Felipe V* obra de Nicola Vaccari, y el de *Isabel de Farnesio*

<sup>93</sup> El embajador florentino en Madrid informó al Gran Duque de Toscana de que, a pesar de las circunstancias, Felipe V había dado a Alberoni 6.000 doblas para el viaje y también:

*“datogli parimente la libertà di portarsi le più belle ricche pitture della Casa dell'Almirante di Castiglia, e di quella del Duca di Usseda, apprezzate in valente considerabile di migliaia di doble; ne si può contenere il sentimento di dire che il pred[ilett]o Porporato dopo di haver levato le d[ett]e pitture p[er] incassarle, ha fatto bruggiare tutte le cornici, che montano al valore di quatro mila doble, dando motivo ad og'uno di considerare l'estremo dolore che egli prova, e ha provato giustamente della disgrazia non imaginata di esser caduto del governo della Monarchia di Spagna [...] So che il Rè mandò, mentre le d[ett]e pitture erano già arrotolate, per una Vergine del Tiziano, la quale p[er] rincontrarla fu bisogno di spiegarle quasi tutte [...]”* (Carta de B. Cambi, Madrid, 11 diciembre 1719. ASF, *Mediceo Principato*, fascio 5.005, s.f., citado por G. F. ROSSI con su antigua signatura: “Il duca Farnese artefice delle disgrazie del Cardinale Alberoni”, en G. F. ROSSI [ed.]: *Cento studi...*, *op. cit.*, I, p. 422, y por G. PERITI: “La quadreria romana del Cardinale Alberoni...” , *op. cit.*, p. 230).

<sup>94</sup> En total en el inventario del equipaje de Alberoni sólo se mencionan cuatro cajones que contenían pintura, aunque desconocemos cuántas obras contenía cada uno. Véase apéndice documental, asientos 36, 37, 42 y 57.

<sup>95</sup> Véase nota 92.

pintado por Mulinaretto que los soberanos regalaron al cardenal y que éste colgó “nell'appartamento civile” de su casa <sup>96</sup>. También vinieron de España la copia de los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de Correggio pintada por Isabel de Farnesio que también fue un regalo regio hecho al placentino <sup>97</sup>, al igual que el retrato del cardenal realizado por Houasse <sup>98</sup>. El padre Rossi también incluyó entre las obras llevadas a Italia por Alberoni dos cuadros de escuela española, el *San Francisco meditando* de Sebastián Martínez y el *San José* de Ribera <sup>99</sup>, y Giancarla Periti señaló también como procedentes de España dos lienzos de Luca Giordano de excelente calidad, la *Santa Ana que enseña a leer a la Virgen* y el *San José que contempla al Niño Jesús*, concebidos para formar pareja <sup>100</sup>, y algunas obras flamencas, entre ella el bellissimo díptico de Provost, siguiendo el argumento de que el gusto por la pintura de esta escuela estaba más en consonancia con el coleccionismo hispano de la primera mitad del XVIII que con el romano <sup>101</sup>.

<sup>96</sup> Sobre este tema, véase nota 36.

<sup>97</sup> Así constaba en el inventario del palacio de Roma del Cardenal redactado en 1735, publicado por Rossi en 1939:

“n. 256. Quadretto rappresentante lo Sposalizio di S. Cattarina, copia del Correggio copiato dalla Regina di Spagna alto palmi 1 fi largo palmi 1 e/ con cornice liscia gialla e oro”. Realizado en óleo sobre lienzo, tiene unas medidas de 49.5x41 cm (F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, núm. cat. 46, p. 205).

<sup>98</sup> Sobre esta obra, véase nota 48.

<sup>99</sup> La pintura de *San Francisco* está realizada al óleo sobre lienzo, tiene unas medidas de 205 x 107 cm, y conserva la firma del autor, localizada en el libro sobre el que se apoya el crucifijo (“Sebastianus/Martinez”). El *San José* de Ribera está realizado con la misma técnica, y tiene unas dimensiones de 76 x 72 cm. Sobre estas obras, G. F. ROSSI: “Sebastiano Martinez (Jaen 1602-1659) e Giuseppe Ribera detto “lo Spagnoletto” (Jativa 1588-Napoli 1656) nella Collezione Alberoni”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, *op. cit.*, II, pp. 171-174; F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, núm. cat. 87 y 88, p. 244.

<sup>100</sup> Ambos están realizados en óleo sobre lienzo y tienen unas medidas de 76x73 cm. Sobre estas obras, G. F. ROSSI, “Luca Giordano e Sebastiano Conca nella Collezione del Cardinale Giulio Alberoni”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, *op. cit.*, II, pp. 209-210; F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, núm. cat. 93 y 94, p. 248. Respecto al coleccionismo de la pintura de Giordano en España, M. HERMOSO: *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*, Zaragoza 2005, Tesis doctoral inédita, 4 vols.

<sup>101</sup> Giancarla Periti identificó un total de trece pinturas de las señaladas en el inventario de bienes del palacio de Alberoni en Roma en 1735 (G. PERITI: “La quadreria romana del Cardinale Alberoni...”, *op. cit.*, pp. 229-230).

Es cierto que, debido a las relaciones que la monarquía hispánica había mantenido con Flandes desde comienzos de la Edad Moderna, la presencia de pinturas procedentes de esta escuela era muy abundante en las colecciones de la realeza y la nobleza española. Pero teniendo en cuenta la noticia del embajador florentino de que las pinturas que Alberoni envió a Italia se guardaron en las cajas enrolladas, tenemos que desechar la posibilidad de que la delicada tabla de Provost se encontrara entre ellas.

Respecto a las piezas de procedencia oriental presentes en el equipaje de Alberoni —porcelanas, lacas y “flores de seda de la china”<sup>102</sup>—, son un fiel reflejo del gusto que predominaba en la corte española durante la primera mitad del siglo XVIII, tanto en la casa real como entre los miembros de la nobleza<sup>103</sup>. Isabel de Farnesio era una de las principales coleccionistas de este tipo de objetos que llegaban en el Galeón de Manila<sup>104</sup>, y una buena muestra de hasta dónde llegaba la pasión por ellos es el enorme disgusto que se llevó cuando uno de sus gabinetes del palacio de La Granja decorado con pinturas de gran calidad y con una elevada cantidad de piezas de porcelana china quedó destruido por culpa del derrumbamiento de una zona del palacio que estaba en obras<sup>105</sup>. Teniendo en cuenta que Alberoni era el responsable de gestionar los encargos de este tipo de piezas para la corte<sup>106</sup>, no es extraño que también adquiriera porcelanas para él, bien para emplearlas como regalo, o para la decoración de su residencia.

<sup>102</sup> Las porcelanas aparecen descritas en los asientos 10-15, 17, 18, 20, 25, 27, 28, y 50 del inventario transcrito en el apéndice documental. Los objetos “de charol” en los asientos 16, 22-24, 27, 29, 30 y 62. Y las “flores de seda de la china” en el 41.

<sup>103</sup> M. ALFONSO MOLA y C. MARTÍNEZ SHAW: “La plata española y los tesoros de la Nao de la China”, en M. ALFONSO MOLA y C. MARTÍNEZ SHAW (eds.): *La ruta española a China*, Madrid 2007, pp. 161-178.

<sup>104</sup> Sobre este tema, C. GARCÍA-ORMAECHEA: “Los tiburones de Isabel de Farnesio”, en C. MARTÍNEZ SHAW y M. ALFONSO MOLA (comps.): *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, Madrid 2003, pp. 215-217; y T. LAVALLE COBO: “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, en C. MARTÍNEZ SHAW y M. ALFONSO MOLA (comps.): *Oriente en Palacio...*, *op. cit.*, pp. 211-214.

<sup>105</sup> “Si è inteso che nella villa di S[a]n Ildefonso sia caduto una parte del Palazzo nuovam[en]te fabricato [sic], senza aver causato alcun danno a persona, bensì a diversi mobili, e pitture di gran prezzo, otre a una gran quantita di porcellane della cina, che stavano collocate in un gabineto della regina” (*Avisos de Madrid*, 31 de mayo de 1727. ASF, *Mediceo del Principato*, fascio 5.012).

<sup>106</sup> ASPr, *Carteggio farnesiano e borbonico estero*, Spagna, busta 132.



En el caso de los “charoles”, los objetos preferidos por los coleccionistas eran piezas de mobiliario como escritorios y cofres, o paneles destinados al recubrimiento mural de interiores, bien de factura oriental <sup>107</sup>, o imitaciones realizadas por artistas europeos —principalmente ingleses u holandeses— barnizadas en negro o rojo, y decoradas con motivos dorados <sup>108</sup>. En el Colegio Alberoni todavía se conserva un escritorio de laca negra con estas características, que tal vez fuera uno de los trasladados por el cardenal desde España <sup>109</sup>.

En el inventario del equipaje del cardenal remitido a Génova también se incluyen cinco cajones que contenían tapicerías <sup>110</sup>. Desde su juventud Alberoni había sentido predilección por este tipo de obras <sup>111</sup>, y sabemos que en 1713 adquirió en Madrid distintas tapicerías por 400 doblas <sup>112</sup> —una elevadísima cantidad si tenemos en cuenta que, en esa fecha, organizar un banquete mediocre solía costar 14 doblas, y el precio de una botella de *champagne* ascendía a media dobla <sup>113</sup>—, que muy probablemente se correspondan con los diez y ocho tapices que el cardenal colocó en su palacio romano como parte principal de la decoración,

<sup>107</sup> Tenemos constancia de que en 1719 el gobernador de Filipinas envió a Felipe V dos muebles-escritorio de laca con “instrucciones” de cómo había que montarlos (M. M. FERNÁNDEZ MARTÍN: “Presentes para un Rey: regalos enviados desde Filipinas”, *Reales Sitios* 163 [2005], pp. 62-66).

<sup>108</sup> Sobre la presencia de este tipo de objetos en la corte española, R. W. SYMONDS: “Giles Grendey and the Export Trade of English Furniture to Spain”, *Apollo* 132 (1935), pp. 337-342; G. C. GILBERT: “Furniture by Gilles Grendey for the Spanish trade”, *The Magazine Antiques* (1971), pp. 544-550; M. S. GARCÍA FERNÁNDEZ: “Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII”, en C. MARTÍNEZ SHAW y M. ALFONSO MOLA (comps.): *Oriente en Palacio...*, *op. cit.*; Y. KAWAMURA: “Coleccionismo y colecciones de laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX”, *Artigrama* 18 (2003), pp. 211-230.

<sup>109</sup> Sus medidas son 11 x 35,5 x 23,6 cm. F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, ficha 285, p. 402.

<sup>110</sup> Apéndice documental, asientos 3-7.

<sup>111</sup> Sobre el gusto del cardenal por los tapices, G. F. ROSSI: “I diciotto arazzi del Cardinale Alberoni nelle tre serie di Priamo, Alessandro Magno, Enea e Didone”, en G. F. ROSSI (ed.): *Cento studi...*, *op. cit.*, II, pp. 35-48.

<sup>112</sup> Véase nota 17.

<sup>113</sup> Así lo declaraba el propio Alberoni el 17 de abril de 1713, cuando exponía al duque de Parma la imposibilidad que de momento tenía para poder celebrar banquetes (ASN, *Archivio Farnesiano*, fascio 54, fol. 76-76v).

y que actualmente se conservan en el Colegio Alberoni de Piacenza. Se trata de tres series, todas ellas proceden de manufacturas flamencas y realizadas en seda y lana. Dos paños representan escenas de boda y fueron realizados a comienzos del siglo XVI. Y por el contrario, la serie de ocho paños de la *historia de Alejandro Magno* –basados en cartones de Jacob Jordaens, y probablemente de la manufactura de Jan Leyneiers–, y otra serie también formada por ocho paños que representa escenas de *Dido y Eneas* fueron tejidos en el siglo XVII <sup>114</sup>.

Desconocemos si los tapices se compraron en almoneda o bien fueron adquiridos a un mercader, ya que no hay que olvidar la amistad que ligaba a Alberoni con el intendente de Flandes, y los conocidos flamencos con los que hizo amistad durante la época al servicio de Vendôme. La única hipótesis que podemos aportar al respecto, y que agradecemos a Victoria Ramírez Ruiz, es que en 1647 el IX almirante de Castilla, don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, poseía en su colección una serie de Alejandro Magno de características similares a la conservada en el Colegio Alberoni, por lo que es posible que este conjunto de tapicerías fuera adquirido en almoneda a algún particular, que anteriormente se la habría comprado a los almirantes, o bien que esta serie de paños también constituyeran un regalo de Felipe V al cardenal, y al igual que las pinturas con que le obsequió el soberano, procedieran de los bienes confiscados a este noble durante la Guerra de Sucesión <sup>115</sup>.

Entre los tejidos mencionados también figuraban ricos damascos que formaban parte de colgaduras de cama, así como paños de la manufactura de Segovia e indianas, que hacían furor entre las damas de la corte <sup>116</sup>. Respecto a los ornamentos

<sup>114</sup> F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, pp. 127-163; G. PERITI: *La raccolta d'arte del Cardinale Alberoni...*, *op. cit.*, pp. 42-44, notas 62, 63 y 68.

<sup>115</sup> “-8. Otra tapicería de ocho paños, dibujo de Rubens, de lana y seda inventariada a numero ocho, es la historia de Alejandro Magno y nueba de Bruselas. Midiola, tiene de caída seis anas y en toda trecientas y setenta y nueve anas y una quarta; taso cada ana a ciento y quarenta reales, montan en todas cinquenta y tres mill y noventa y cinco reales” (Tasación de las tapicerías del IX almirante de Castilla don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, valoradas por Pedro Blaniac, tapicero del rey. Madrid, 25 de junio de 1647. AHPM, protocolo 6.233, fols. 261-64v).

Agradezco la noticia a Victoria Ramírez Ruiz, autora de una tesis doctoral sobre las colecciones de tapices de la nobleza española durante la dinastía de los Austrias, dirigida por Guy Delmarcel, que será defendida en breve en la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>116</sup> Alberoni se quejaba al conde Rocca de las continuas peticiones que le hacían los miembros de la corte, asegurando que:

litúrgicos que Alberoni se llevó de España <sup>117</sup>, es probable que entre ellos se encontrara “*un velo di tafettà cremesi e pieno d'oro e d'argento*” que le había regalado Isabel de Farnesio, que el cardenal llevó consigo a Bolonia cuando se trasladó a esta ciudad en calidad de legado, y que tras su muerte fue convertido en cinco frontales de altar para la iglesia de San Lázaro de Piacenza <sup>118</sup>.

Y del mismo modo, es posible que el *Crucificado* de marfil conservado en el Colegio Alberoni se corresponda con el que se remitió a Génova desde Madrid embalado en dos cajones <sup>119</sup>.

Todos estos objetos fueron posteriormente trasladados a Roma, en donde fueron inventariados en 1735 entre los bienes que decoraban el palacio del cardenal <sup>120</sup>. Y tras la muerte de Alberoni en 1752, al no ser vendidos por su elevado precio en la gran almoneda celebrada en la Ciudad Santa, en 1761 fueron trasladados al colegio fundado por el placentino, en donde aún se conservan, recordando el paso de Giulio Alberoni por la corte española.

---

*"queste cameriste della Regina m'hanno domandato di farle venire quattro pezze di tela indiana della più fina e del miglior gusto"* (E. BOURGEOIS [ed.]: *Lettres intimes de J. M. Alberoni...*, *op. cit.*, Madrid, 3 de febrero de 1715, carta 347, p. 368.

<sup>117</sup> Apéndice documental, asientos 33 y 46.

<sup>118</sup> F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>119</sup> Apéndice documental, asiento 43. Sobre el conservado en Piacenza, F. ARISI y L. MEZZADRI: *Arte e storia nel Collegio Alberoni...*, *op. cit.*, núm. cat. 255, p. 381,

<sup>120</sup> Transcrito en G. PERITI: “La quadreria romana del Cardinale Alberoni...”, *op. cit.*, pp. 240-247.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Inventario del equipaje que el cardenal Giulio Alberoni  
remitió desde Madrid a Génova. Madrid, 28 de diciembre de 1719  
(AHN, Estado, leg. 8.753, exp. 13)

“Memoria de los cajones, cofres y otras cosas de que se compone el equipaje del  
Card[ena]<sup>l</sup> Alberoni que remitió a Alicante para embarcarse

Embiola el gov[ernad]<sup>or</sup> de Alicante D<sup>n</sup> Ger[óni]<sup>mo</sup> del Verme con carta de 28 de  
diz[iemb]<sup>re</sup> de 1719.

- Nº 1. Contiene un cofre con varias colgaduras de damasco y media pieza de paño negro
- Nº 2. Un cofre con tres colgaduras de cama de damasco
- Nº 3. Un caxon que contiene tapiserías
- Nº 4. Un caxon con alfombras y tapises
- Nº 5. Un caxon con tapisería
- Nº 6. Un caxon con lo mismo
- Nº 7. Un caxon con lo mismo
- Nº 8. Un caxon que contiene dentro de su arca una gran fuente de plata sobredorada
- Nº 9. Un caxon con dos piezas paño de Segovia y algunas cubiertas de cama
- Nº 10. Un caxon que contiene una tenaxilla [*sic*] de porcelana de la china
- Nº 11. Un caxon con diferentes porcelanas de china
- Nº 12. Otro caxon lo mismo
- Nº 13. Un caxon con dos tinaxillas de dha porcelana
- Nº 14. Un caxon lo mismo
- Nº 15. Un caxon varias porcelanas de china
- Nº 16. Un caxon que contiene un cofre de charol vasio
- Nº 17. Un caxon varias porcelanas de china
- Nº 18. Un caxon de lo mismo
- Nº 19. Otro caxon de lo mismo
- Nº 20. Un caxon barros de la china
- Nº 21. Un caxonsillo con bainillas
- Nº 22. Un caxon con dos escritanías de charol
- Nº 23. Un caxon con tres caxas de charol vasías/
- Nº 24. Un caxon con dos mesas de charol
- Nº 25. Un caxon platillos de porcelana de china
- Nº 26. Un cofre mediano con ropas de vestir
- Nº 27. Un caxonsillo, con dos caxas de charol
- Nº 28. Un caxon porcelanas de china
- Nº 29. Un caxonsillo con otras dos caxas de charol
- Nº 30. Un caxon con quatro asafates grandes de charol

- Nº 31. Un caxon que contiene tres candeleros de altar de plata dorados, un estuche de barbero de concha, y una pequeña escrivanía
- Nº 32. Un caxon con otros tres candeleros conformes, una cruz de altar de la misma echura y otras piezas corresp<sup>des</sup> para el uso del altar
- Nº 33. Una caxa con algunos roquetes finos; y algunos papeles sueltos
- Nº 34. Un caxon con una alfombra grande
- Nº 35. Un caxon con botesillos de tavaco de polvo
- Nº 36. Un caxon con un quadro grande
- Nº 37. Un caxon con diferentes quadros
- Nº 38. Un caxon con algunos mapas y tres fusiles
- Nº 39. Otro caxon con 16 botesillos de tavaco en polvo
- Nº 40. Un caxon lleno de libros
- Nº 41. Un caxonsillo con flores de seda de la china
- Nº 42. Un caxon con varios quadros y mapas
- Nº 43. Un caxon que contiene un crusifixo de marfil
- Nº 44. Un caxon que contiene el pedastral del crusifixo
- Nº 45. Un caxon lleno de libros
- Nº 46. Un caxon que ensierra varios ornam<sup>tos</sup> episcopales/
- Nº 47. Un cofre con diferentes ropas de seda y de lienso y algunos papeles suelto
- Nº 48. Otro cofre con ropa blanca y algunas indianas
- Nº 49. Otro cofre ropa blanca
- Nº 50. Un caxon porcelanas de china
- Nº 51. Un caxon que contiene una mitra, algunos asafates, jarros y vasos de plata, y unos paños de lienso crudo
- Nº 55 [*sic*]. Un caxonsillo con un pequeño escritorio
- Nº 56. Un caxon diferentes piezas plata labrada
- Nº 57. Un caxon con libreas y una pintura
- Nº 58. Otro caxon con libreas
- Nº 59. Un cofre ropa del uso del guardarropa
- Nº 60. Un caxon con varias alajas de plata
- Nº 62 [*sic*]. Un caxon asafates grandes y pequeños de charol

D<sup>n</sup> Ger<sup>mo</sup>

**“Pien d’infinita e nobil meraviglia”**  
*o la pervivencia de Petrarca en el tono humano*  
*del barroco hispánico*

Lola Josa, Mariano Lambea

Si el protagonista del drama barroco fue el tiempo, la música tenía que ser el arte que mejor lo supiera expresar para que, gracias a ella, también, el hombre, por primera vez, pudiera conocer la verdadera proporción de su ser<sup>1</sup>. Y es que a partir del siglo XVII, todo tendió a someterse a la incierta experiencia individual, al efímero instante (“eje sin centro”)<sup>2</sup> de esa hipérbole de la Nada a la que se redujo lo humano para aquella nueva sensibilidad que, pese a la vigilancia política y religiosa, desmoronó la hegemonía de todo centro y convirtió la tradición en un legado con el que experimentar nuevos modos expresivos, quizá, también, para *descentrarla* y lograr (como se hizo) un nuevo concepto de imitación.

Por su parte, el tono humano actuó como transmisor de contenidos líricos, políticos, ideológicos y morales para provocar en el oyente una experiencia estética más emotiva que racional, debido, en gran parte, a la íntima relación entre texto poético y texto musical, que dio origen a una obra de arte unitaria y compleja, ya que a la propia expresividad de la poesía se añadió el componente musical que vino a sublimar la exposición retórica de aquélla y, en definitiva, de ambas artes. La música tradujo en bello sonido y armonía el sentido de la palabra poética, funcionando a modo de ornamento melódico, armónico y rítmico del verso, al tiempo que aprendía del lenguaje poético la construcción de su propio lenguaje. Si en el Barroco, como herencia natural también del Renacimiento, las figuras retóricas consustanciales a la poesía exigían a la música determinados giros melódicos o armónicos o rítmicos, después, con el paso del tiempo, esos

<sup>1</sup> R. ANDRÉS: *Tiempo y caída*, Barcelona 1994, I, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

giros quedaron fijados y adquirieron carta de naturaleza en la mente y en la inspiración del compositor, convirtiéndose en procedimientos, en gestos que pasan a conformar —como en la poesía— un fondo común de tópicos que, con el tiempo, resultaron utilísimos para que el compositor asumiera la tarea de independizar a la música del dominio de la palabra. En definitiva, al siglo XVII le tocó en suerte uno de los retos más importantes de la historia artística española que fue, mediante la música, transformar el lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo que pudiera decirlo todo sobre el amor, núcleo temático principal de la lírica áurea. Por este motivo, en el estudio del tono humano es fundamental tener presente una serie de consideraciones, entre ellas que, a partir de Góngora, la poesía erótica tuvo como premisa creativa poner en entredicho la primacía de la experiencia, de la realidad, mediante los límites simbólicos de la lengua<sup>3</sup>. Como consecuencia, se establecieron unas fórmulas perfectamente elaboradas para que la palabra amorosa pudiera nutrirse del texto mismo, del sistema metafórico y lingüístico del que surgía con la pretensión de satisfacer al lenguaje en sí para que éste se convirtiera, con palabras de Dámaso Alonso, en un “arte exacto, con un frenesí, digamos, alejador, desligador de la realidad”<sup>4</sup>.

Durante nuestro trabajo de edición<sup>5</sup>, estamos constatando que en el tono humano la música permitió que el eros barroco fuera, además de una erótica lingüística<sup>6</sup>, plástica y visual<sup>7</sup>, una erótica auditiva, sonora, que viniera a fortalecer,

<sup>3</sup> D. ALONSO, a propósito de Góngora, lo explicó muy bien en las memorables páginas que dedicó a su “poesía-límite” en su libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1987, pp. 309-392.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>5</sup> Hasta el presente llevamos siete volúmenes editados de nuestro proyecto interdisciplinario en curso sobre la música y la poesía en la Edad de Oro. Cuatro de ellos corresponden al *Libro de Tonos Humanos* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid; dos al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* conservado en la Biblioteca de Ajuda en la capital lusa, y uno, que resulta ser una antología de este género poético-musical conservada en papeles sueltos en la Biblioteca de The Hispanic Society of America, que hemos dado en llamar *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*. Estos volúmenes comprenden un total de 267 tonos humanos (nos referimos a “humanos” en contraposición a los “divinos” de temática religiosa que también proliferaron en esta época, aunque en menor medida, y de los cuales nosotros, por el momento, no nos ocupamos).

<sup>6</sup> S. SARDUY: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires 1969, p. 57.

<sup>7</sup> Así lo argumenta J. SILES: *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*, Pamplona 2006, pp. 175-181.

por un lado, una poética experimental fundamentada en el poder de la palabra y en sus conexiones con el resto de códigos de comunicación, y, por otro, a asentar la primacía de la invención frente a la realidad. Si comparamos la evolución de la expresión verbal de los tonos humanos respecto a la del resto de manifestaciones poéticas del siglo, comprobamos que es más renacentista, pues se sigue nutriendo de la imaginería petrarquista y de los lugares comunes que exigía el argumento de amor, sin llegar a acomodar entre sus versos las licencias más atrevidas que el barroco poético iba introduciendo. Fue la música la que filtró con mayor precisión y rapidez las nuevas inquietudes estéticas, convirtiéndose en un lenguaje más independiente de la tradición inmediatamente anterior, en aras de la nueva concepción dramática del tiempo que podía manifestarse con mayor contundencia en un arte en movimiento. Que la palabra petrifica y la música libera se confirma en las audacias expresivas del lirismo de este género poético-musical como, por ejemplo (y al dictado de algunos parámetros de la *seconda pratica*), en la osadía del tratamiento de la disonancia para transmitir el sentido del texto antes de llegar a utilizarse por razones específicamente musicales; logro que la propia evolución diacrónica del estilo musical acabaría por imponer. Y también la música hizo posible con suma eficacia el *decir callando*, por referir una de las paradojas lingüísticas que más preocupaban en la poesía amorosa desde el siglo XV, ya que la confabulación (si se nos permite) de la retórica poética y de la musical rompió con la convención comunicativa, la sublimó y creó un nuevo cauce de comunicación para silenciar lo consabido y trivial, lo común engañoso, y poder comunicar, en cambio, la verdad, y con ella conmover para que, en última instancia, afloraran los auténticos sentimientos de los oyentes. Por lo tanto, la música, además de que permitió a la poesía cumplir con sus pretensiones de admirar en su ejercicio público<sup>8</sup>, consiguió como ningún otro arte, mover al público desde dentro —el objetivo artístico más elevado, según López Pinciano<sup>9</sup>—, gracias a su naturaleza matemática que consumó a la perfección la función lógica intrínseca a la poesía de la Edad de Oro<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> J. A. MARAVALL: *La cultura del Barroco*, Barcelona 1975.

<sup>9</sup> A. LÓPEZ PINCIANO: *Philosophía antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid 1973, I, p. 249.

<sup>10</sup> Quizá sea ésta la razón por la que el romancero lírico es tan importante en el barroco literario hispánico. Vide A. EGIDO: *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona 1990, p. 26 y nuestro estudio introductorio en M. LAMBEA & L. JOSA (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I: Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Barcelona-Madrid 2000, I, pp. 19-29.



1. “COSÌ SELVAGGIA E REBELLANTE SUOLE...”

En cuanto a *descentrar* la tradición, el tono humano barroco lo hizo a propósito de dos motivos temáticos clave en la lírica europea de la Edad de Oro: el triunfo de Amor y la tópica *descriptio puellæ*. La melancolía, por su parte, justificó los medios con los que proceder, porque “¿para qué rasgar la tela, inaugurar el trazo, abrir la escena?”... <sup>11</sup>. Para disiparla, precisamente, ya que ¿quién puede sufrir *si sabe cantar tan bien?* <sup>12</sup>. O, como dice Bernardo de Balbuena, “si en melancolías nos metemos,/ si no damos salida a las pasiones,/ espuelas a la muerte le ponemos” <sup>13</sup>. Se debían seguir los consejos de Marsilio Ficino (*De vita triplici*), y contrarrestar los peligros siempre inherentes a la melancolía a través de la música. Sin embargo, también el logos barroco rompía el silencio para cederle la voz y la palabra a la dama, la protagonista muda del argumento de amor de la poesía de la Edad de Oro. El tono humano a solo para tiple y acompañamiento, con música del maestro Manuel de Egüés y texto anónimo, “¿Cupidillo, niño travieso, ...!” que da inicio al *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* <sup>14</sup>, también es, al respecto, un extraordinario ejemplo. El lector u oyente habituado a este repertorio lírico sabrá valorar la asombrosa rareza de que sea la dama la que irrumpa con el verbo, pautando el argumento y el ritmo de la pieza. Sin embargo, cuando la dama de nuestra tradición poética culta toma la palabra tiene dos modelos que la respaldan: en primer lugar, las canciones amorosas castellanas del siglo XV, aunque escasas, escritas por mujeres con las que critican los parámetros líricos del amor cortés <sup>15</sup>, y aquellos poemas femeninos que, en la Edad de Oro, al ser escritos, se enfrentan, por un lado, a un discurso tipificado respecto a su propia imagen y concepción, y, por otro lado, a la

<sup>11</sup> F. R. DE LA FLOR: *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, (1580-1680)*, Madrid 2002, p. 84.

<sup>12</sup> Versos del tono “¿Qué bien canta un ruiseñor...!” (vv. 3-4), n° 38, editado en L. JOSA & M. LAMBEA (eds.): *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, Madrid 2008, pp. 144-145.

<sup>13</sup> B. DE BALBUENA: “Saca, pastor, y temple la vihuela” (vv. 4-6), en R. ANDRÉS: *Tiempo y caída...*, op. cit., II, p. 754.

<sup>14</sup> *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York...*, pp. 91-93.

<sup>15</sup> M. GERLI: *Poesía cancioneril castellana*, Madrid 1994, pp. 14-22.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

condena de la elocuencia femenina<sup>16</sup>. Y es que, cuando escribían imitando la voz y el modo de esa poesía escrita, sentida y pensada por hombres, es como si permanecieran, igualmente, en silencio; en cambio, cuando las mujeres tomaban la pluma para responder al discurso poético masculino, más allá de la calidad poética, sobrecogen por la fuerza, la sinceridad y la angustia de la voz femenina; por hacerse en mil añicos la imagen tipificada de una dama que ni es ídolo ni dueño ni excelsa beldad<sup>17</sup>. En segundo lugar, está el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas que se definen como leales seguidoras de la diosa Ártemis, honrada en Arcadia, y en todas las regiones montañosas y agrestes, representante de la Luna, señora de las fieras y protectora de las Amazonas, las cazadoras y las mujeres independientes.

En el caso de nuestro tono humano, tras el apóstrofe y la amonestación de la dama al tirano dios, nos llega un legado literario que se inició con Ovidio y recobró vigor en el Renacimiento gracias a Petrarca. Ovidio, en sus *Amores* (1, 2) introdujo una novedad decisiva en los *triumfos* al sustituir la figura del jefe guerrero, protagonista de este género literario, por la alegoría de Cupido como jefe militar triunfador. Esta variación comportó, a su vez, unas características estructurales y estilísticas de las que caben destacar dos, según nuestro interés a propósito de este tono: la voz lírica del triunfo que invocaba el poder de Amor, al tiempo que se declaraba su esclavo con la pretensión de poder culminar (triunfar) una relación erótica con su amada.

Por su parte, Petrarca, en los *Triunfos*, aportó otro cambio trascendental al género: a través de seis triunfos (el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) crea una obra alegórica con la que exponer los diferentes estados por los que pasa el ser humano durante la vida hasta llegar a desear lo imperecedero: Dios, cristianizando, de este modo, la tradición pagana de donde provenía el género literario. A pesar de este último propósito del humanista, su “*Triunfo del Amor*”, elaborado y escrito con una profundidad asombrosa, fue el que hizo célebre la obra. De las características que dejó establecidas con él para

<sup>16</sup> Sobre este tema, remitimos al trabajo de L. JOSA: “Entre memorias tristes: cinco sonetos de Leonor de la Cueva y Silva”, *En desagravio de las damas. La poesía femenina del siglo XVII*, University of Huston, en prensa.

<sup>17</sup> En el CD *El vuelo de Ícaro*, ya citado, incluimos una pieza (pista 7: “*Siempre pintan a Ícaro*”) con versos de la protagonista de *El perro del hortelano* de Lope de Vega y música de Manuel Machado (*Libro de Tonos Humanos...*, I, pp. 133-136), en los que se queja con decoro de la tipificación a la que se sometía a la dama en el lenguaje poético de la época.

la tradición, las que más nos interesa destacar son, también, dos: la descripción –¡tan conmovedora!, y de tanta repercusión en la tradición poética hispánica– de los efectos del enamoramiento (III, vv. 148-184) y cómo la dama –su Laura, claro está– es la única capaz de vencer la tiranía y el poder de Amor (III, vv. 118-141), ya que el dios se atemoriza ante la virtud de Laura, y porque, además, “no existe quien pueda atar a ésta,/ tan indomable y tan salvaje suele / de las enseñanzas del Amor ir lejos”<sup>18</sup>. La dama de nuestro tono humano así se reconoce:

Si por dios te temen  
humanos afectos,  
encendiendo halagos  
que exhalen inciensos  
suban, que no espero,  
por más que te encienda,  
decir que me quemo (vv. 29-35).

En esta obra queda recogida la tradición ovidiana del *triunfo* de amor en los primeros cuatro versos de cada copla, y, en los tres últimos, la reivindicación de la condición “indomable” y “salvaje”, pura, de la dama que, por su propia boca, al igual que hiciera Laura (*Cancionero*, CCCLIX, vv. 63-65)<sup>19</sup>, la reivindica, y la convierte en la triunfadora sobre Amor, al modo con que Petrarca inmortalizó a Laura por siempre más en su “*Triunfo*”.

El estribillo mantiene la misma estructura que el resto de coplas, puesto que es la que sustenta toda la armonía compositiva de la composición, pero en su caso, son los cinco primeros versos los que caracterizan el poderío y tiranía de Cupido, y los dos últimos, la fortaleza de la casta dama.

¡Cupidillo, niño travieso,  
no me mires, no,  
que yo ya te entiendo!  
¡Depón tus arpones,  
suspende tus fieros,  
que no has de acertarme,  
que estás ya muy ciego! (vv. 1-7).

<sup>18</sup> F. PETRARCA: *Triunfos*, ed. bilingüe de G. M. Cappelli, Madrid 2003. “*Triunfo del Amor*” (III, vv. 130-132), p. 149.

<sup>19</sup> F. PETRARCA: *Cancionero*, trad., introd. y notas de Á. Crespo, Barcelona 1988, p. 564.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

Pero esta unidad lírica que, musicalmente, tiene todo el protagonismo, nos brinda ya los matices dialogísticos que confieren un gran dinamismo musical a los versos y, en consecuencia, facilitan la fragmentación de la melodía. El diminutivo con el que se marca el apóstrofe, “Cupidillo”, es todo un prelude del triunfo de la voz lírica femenina sobre la soberanía de quien, en cambio, va a tiranizar a la mayoría de sujetos poéticos del repertorio. Interrogaciones retóricas, exclamaciones, ironía, anáforas y paralelismos sostienen la estructura de un solo humano singular por la contundencia de la reivindicación de la dama que cobra su fuerza en el maestro de toda la poesía erótica áurea, Petrarca, y por la desenvoltura y perfección con que el poeta-compositor le cede la voz y la palabra.

“¿Quieres estarte quieto,...?”<sup>20</sup> también es un solo de tiple con acompañamiento que, aunque anónimo en su texto y música bien podemos atribuir al maestro Egüés su autoría musical. En esta obra, cuyos dos primeros versos son “¿Quieres estarte quieto,/ rapaz Cupido?”, la voz lírica es, también, femenina, pero, a diferencia de “¡Cupidillo, niño travieso,...!”, es más jocosa y condescendiente con la tiranía de Cupido, que, en esta ocasión, no rivaliza con él, sino que se centra en la crueldad que ya Virgilio cantó en sus *Bucólicas* (X, 2), pero propia de las travesuras de quien es, al fin y al cabo, un niño como Horacio caracterizó en sus *Odas* (II, 12, 4). El estribillo está centrado íntegramente en ello con la gracia retórica que le confieren las interrogaciones y las exclamaciones para reprenderlo, y el diminutivo y el tratamiento infantil del apóstrofe que se despliega a lo largo de todos los versos del tono:

¿Quieres estarte quieto,  
rapaz Cupido?  
¿Hay tal travesura?  
¡Estáte quedito,  
no seas travieso,  
no metas ruido!  
¡Deja los juegos,  
no seas niño! (vv. 1-8).

Sin embargo, el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas, fieles seguidoras de Ártemis, se percibe, igualmente con fuerza, tras este sujeto lírico en los versos 23-25, al referir, parafraseando a Cicerón (*Tusculanas*, IV, 32, 69), que sólo “las hermosuras comunes” creen en la divinidad de

<sup>20</sup> *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York...*, nº 5, pp. 99-100.

Cupido y “ella”, no. Pero hemos de advertir que los versos 11-12 y 27-28 nos presentan una pluralidad de lecturas: en primer lugar, que la condición de Amor es tan vil que no “merece” entrar ni en palacio, lugar propicio a todo tipo de juego y frivolidad; en segundo lugar, que, precisamente, ella, como dama cortesana, toma el reducto de la corte como exponente de fortaleza contra la tiranía de Cupido, lo que nos haría tomar en consideración la tradición poética femenina de la poesía cancioneril castellana, y, por último, puede tratarse de una referencia al palacio de la propia Ártemis o de otra divinidad afín a la independencia femenina. Sea como fuere, la composición de este original y desenvuelto villancico es cuidada, asentada en anáforas que ponen de manifiesto mediante la conjunción condicional (“Si...”: vv. 9, 27 y 32) el engaño con que Cupido emprende sus juegos de amor. Y, lo más importante, se trata de un valioso testimonio de cómo la música ayudó excepcionalmente a la poesía a realizar uno de sus propósitos fundamentales en el siglo XVII que era ampliar los límites del *delectare* “como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho”<sup>21</sup>, marcando un retorno al pensamiento platónico que consideraba la utilidad tras la oscuridad<sup>22</sup>. Todo ello, además, y a propósito de los bellos ejemplos que hemos escogido, como enseñanzas líricas de que, efectivamente, “*costei non è chi tanto o quanto stringa, / cos`selvaggia e rebellante suole / da le `nsegne d'Amore andar solinga*”<sup>23</sup>.

## 2. “E VERAMENTE È FRA LE STELLE UN SOLE”...

Francesco Petrarca enseñó a toda Europa a cantar la naturaleza paradójica del amor humano y a describir con deleite la belleza de una *donna* que movía al hombre a sucumbir ante ella y olvidar la contemplación del cielo y los nobles objetos:

Es un sol entre todas las estrellas,  
singular en su porte, su sonrisa,  
su manera de hablar y sus desdenes;  
en oro recogidos sus cabellos,  
o al viento sueltos, y sus ojos claros  
me inflaman tanto que contento ardo.

<sup>21</sup> A. EGIDO: *Fronteras de la poesía...*, op. cit., p. 19.

<sup>22</sup> L. DE GÓNGORA: *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid 2002, p. 36.

<sup>23</sup> F. PETRARCA: *Triunfo del Amor* (III, vv. 129-132), p. 149.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

¿Quién podrá con palabras su manera  
dulce y alta igualar, y sus virtudes,  
si mi estilo es al mar lo que un arroyo? <sup>24</sup>

Sin embargo, el neoplatonismo dignificó la experiencia del deleite visual del cuerpo femenino al convertirlo en reflejo de la bondad divina. De este modo, la mujer pasó a ser el *ídolo bello* de una lírica erótica que perseguía extremar su canto a propósito de la excelsa beldad femenina, y, conforme pasaba el tiempo, con una minuciosidad cada vez mayor, hasta llegar a ser prodigiosa en el barroco, el siglo del juego limítrofe con todo lenguaje artístico. Las consecuencias que todo ello tuvo en la lírica hispánica fueron todavía más decisivas si tenemos en cuenta la honda contención sensual que caracterizó la cultura peninsular de los siglos XV y XVI.

Lo referido anteriormente nos invita a considerar que los tonos humanos del siglo XVII español, en su sabia conjunción de poesía y música, fueron la culminación de toda una evolución expresiva con que ensalzar, mediante la voz, la música y todos sus resortes dramáticos el cuerpo de la dama y todos los rasgos prosopográficos de la tópica *descriptio puellæ* <sup>25</sup>. En esa centuria, se exaltó una belleza fragmentada a través de unas metáforas sorprendentes que buscaban franquear los límites de lo bello y lo monstruoso, dando, así, los primeros pasos de la *modernidad*.

El canon petrarquista de la belleza física femenina que se impuso durante casi tres siglos condujo a la autonomía estética convirtiendo el cuerpo femenino en simulacro de joya más que en mimesis de carne. Petrarca vino a ser el artífice de una concepción selectiva e innovadora de la belleza fijada, especialmente, en su *Cancionero*, y bajo el influjo de la escuela retratística de Avignon (donde vivió) y, especialmente, de los retratos de Giotto, por quien sintió auténtica devoción <sup>26</sup>. Ello hizo posible que en su *Cancionero* se llevara a cabo una aproximación (con el tiempo, famosa y canónica) entre poesía y pintura <sup>27</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem* (III, vv. 133-141).

<sup>25</sup> L. JOSA & M. LAMBEA: “Los resortes dramáticos del tono humano barroco”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 2 (2008), pp. 159-174.

<sup>26</sup> G. POZZI: “Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie”, *Intorno al codice. Atti del III Convegno della Associazione italiana di Studi Semiotici*, Firenze 1976, pp. 37-76.

<sup>27</sup> G. CONTINI: “Petrarca e le Arti figurative”, *Francesco Petrarca. Citizen of the World*, Padova 1974, pp. 115-131.

Modificó un modelo del retrato estrictamente medieval que se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente: de la cabeza a los pies. El nuevo canon petrarquista se mostró selectivo y tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, deconstruir el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, o, por mejor decir, en su reconstrucción poética a través de la palabra. A diferencia, lo más característico del retrato estrictamente petrarquista, que recorrió el Renacimiento español y se adentró por una brecha preciosista en las entrañas del Barroco y del tono humano, fue, esencialmente, una reducción nada drástica, pero sí infinitamente sutil en la selección de las partes del cuerpo. En consecuencia, Petrarca, para su *descriptio*, eligió cabellos, ojos, frente, mejillas y boca, como podemos observar en las seguidillas reales del tono conservado en Lisboa “*Retratar, hoy, la niña pretendo*”, anónimo en su música y letra<sup>28</sup>:

- |   |  |    |
|---|--|----|
| 1 | Retratar, hoy, la niña pretendo<br>pero no hallo,<br>hoy, de sus perfecciones debujo<br>para el retrato.     |    |
| 2 | Sus dorados cabellos son rayos<br>si los desata,<br>y, si acaso los prende, culebras<br>de oro enroscadas.   | 5  |
| 3 | Dilatada su frente de nieve<br>es plaza de armas,<br>donde Amor, cuando sale a la guerra,<br>toma la blanca. | 10 |
| 4 | Son sus ojos los tiros de Dió[n]<br>que todo allanan,<br>y sus niñas ministran el fuego<br>como atalayas.    | 15 |
| 5 | Es de nácar y fuego la boca;<br>una granada  |    |

<sup>28</sup> M. LAMBEA & L. JOSA (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. III: Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, Madrid 2004, I, pp. 80-81.

- |   |  |    |
|---|--|----|
|   | que respira encendida en sí misma;<br>pólvora y bala.  | 20 |
| 6 | Munición de diamantes sus dientes,<br>menudas balas,<br>y mordidas de dulce ponzoña<br>son plata herbada.      |    |
| 7 | La garganta es estrada encubierta<br>de nieve blanca,<br>por do viene el aliento y socorro<br>para esta plaza. | 25 |
| 8 | Solamente sus pies por lo breve<br>y por lo nada<br>armas son que se ven, prohibidas,<br>menos de marca.       | 30 |

Para potenciar esta visión selectiva, Petrarca renunció al resto de las posibilidades anatómicas, como la nariz <sup>29</sup>, rescatada sólo en el siglo XVII: obsérvese así en la quinta estrofa del dúo “¡Órganos retratar un prodigio...!” del compositor Cristóbal Galán y con “letra humana en esdrújulos” del actor y cantante Alonso Olmedo; dúo perteneciente, en este caso, a una antología asentada ya en la lírica del pleno barroco, como es la que recopilamos en el anteriormente referido *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* <sup>30</sup>:

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | ¡Órganos retratar un prodigio<br>único en donaire y belleza!<br>Fílida, al pintar tu hermosura,<br>tímido el pincel colorea.            |   |
| 2 | ¡Márgenes en tu frente descubre<br>cándida quien del mar toma tierra;<br>ánimo que del golfo se libra,<br>pálido en la orilla se anega. | 5 |

<sup>29</sup> Remitimos al estudio de A. QUONDAM: *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara 1991.

<sup>30</sup> *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York...*, pp. 134-135.



3	¡Ébano se reparte en dos arcos lúgubres que fabrican tus cejas; bélicos, pues que traen por carcajes párpados con diluvios de flechas.	10
4	¡Délficos luminares tus ojos, créditos, confianzas desprecian; águila que examina sus rayos, Ícaro llorará su soberbia.	15
5	¡Índice, tu nariz me señala términos que divide ella misma; pródiga, no dilata defectos; mísera, perfecciones abrevia.	20
6	¡Próvida, si perfecta tu boca, ámbar, si pronuncias, alienta; nácares, si enroscan tus labios; néctares resplandecen tus perlas.	
7	¡Hércules, tu garganta de nieve; ínclita todo cielo sustenta; fábrica que se informa en cristales frígidos que en dos copos se velan.	25

El canon petrarquista enfatizó, en cambio, la presencia de la mano y la convirtió en elemento de seducción por su misma expresividad, como vemos en la cuarta estrofa del romance lírico “*En una concha de Venus*” del *Libro de Tonos Humanos* <sup>31</sup>:

[1] En una concha de Venus,  
la nueva madre de Amor,  
Filis entraba una tarde,  
que esta Venus le engendró.

2 El barquero que la lleva, 5  
viendo luces de otro sol,  
por dos estrellas se rige,  
de las almas, perdición.

<sup>31</sup> *Libro de Tonos Humanos...*, I, p. 42.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

3	Ufano el bajel camina, y, con uso de razón, rasgando la tersa plata aljófar le tributó.	10
4	Metió la mano en el agua Filis, y, a su resplandor, los peces que aspiran muerte ciegas mariposas son.	15

Los miembros más nobles (la parte superior hasta el busto) pasaron a ser descritos con metáforas suntuarias: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor <sup>32</sup>. Lo observamos en el romance lírico “*La niña de más estrellas*”, también de la recopilación carmelita <sup>33</sup>:

[1]	La niña de más estrellas que tiene el cielo diamantes, el búcaro de claveles y el brinco de los donaires.	
	<i>Salgaís norabuena</i> <i>a los campos hoy,</i> <i>dando amor y celos,</i> <i>sin celos ni amor.</i> <i>Perla de las niñas del alba,</i> <i>niña de los ojos del sol.</i>	5     10
[2]	La que en dos pardos luceros lleva, cuando al campo sale, todos los rayos del día para letras de los aires.	
[3]	Cuyos calzados jazmines, en pisando a Manzanares,	15

<sup>32</sup> M<sup>a</sup> P. MANERO: “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo* 68 (1992), pp. 5-71.

<sup>33</sup> *Libro de Tonos Humanos...*, I, pp. 43-44.

llueven sobre sus arenas  
primaveras y cristales.

[4] Corriendo una tarde el soto  
por las flores de su margen, 20  
un pie le mordió de invidia  
Amor, disfrazado en áspid.

[5] Volvió a sus labios su nieve  
el veneno penetrante;  
¿por qué menos?, que tan ciego 25  
no ofendiera un dios [a] un ángel.

[6] Y, desta suerte, a la niña,  
con las fuentes y las aves,  
la gala le cantan todas  
las zagalejas del valle: 30

[Copla]

Salid porque os vean  
de Amor vencedora  
el sol y la aurora  
que siempre os desean,  
porque con vos 35  
sean mayores sus rayos,  
que cielos ni mayos  
no se ven sin vos.  
*Perla de las niñas del alba,*  
*niña de los ojos del sol.* 40

Este nuevo retrato intensificó la luz y su imaginería gracias a los ideales neo-platónicos; seleccionó delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que domina cara, cuello y pecho, seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso. Muy pocos toques de viola y azul; y el verde, si lo hay, corresponde al paisaje, que puede ser emblemático, cuando el retrato emerge de la pastoral o se funde en ella, como se observa magníficamente en el tono “*A vencer*

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

*blancas auroras*” del compositor Carlos Patiño, maestro de capilla de la corte de Felipe IV <sup>34</sup>:

- |   |   |    |
|---|---|----|
| 1 | A vencer blancas auroras,<br>y a dar a la primavera<br>matices de nuevas flores,<br>sale como el sol Sirena.              |    |
|   | <i>Y en su belleza,<br/>avecillas cantando<br/>la luz celebran.</i>   | 5  |
| 2 | Los jazmines, que a la planta<br>de su pie debe la tierra,<br>a la blancura divina<br>mueren de sus manos bellas.         | 10 |
| 3 | Crece en ondas de cristal,<br>envidioso de la arena,<br>de sus márgenes el río,<br>viendo que sus manos besa.             | 15 |
| 4 | Con lo mismo que reciben<br>pagan el favor de verla,<br>los remansos, si la imitan,<br>las fuentes, si la bosquejan.      |    |
| 5 | Sopla el céfiro en los sauces,<br>y, en las hojas que saltea,<br>verde lira de esmeralda<br>rompe el silencio a la selva. | 20 |

Se agruparon, de manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada parte del cuerpo femenino: al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol <sup>35</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>35</sup> M<sup>a</sup> P. MANERO: “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana* Número extraordinario (2005), pp. 247-260.

Pero la poesía de Petrarca, al deconstruir, distorsionar o hiperbolizar determinados elementos de la composición en detrimento de otros, modificó la imagen femenina misma, con variaciones significativas en cuanto a la concepción de la propia belleza y a los cauces retóricos para expresarla, y ello dio pie a que, conforme se difundió el retrato petrarquista, se experimentara con él en aras de la extremosidad expresiva que fue apoderándose del espíritu barroco<sup>36</sup>.

Y es que el siglo XVII quebró la *dispositio* de este canon y fragmentó la representación del mismo, puesto que la literatura erótica del barroco fue una forma de alterar los límites inconsistentes de la realidad desde los límites simbólicos del lenguaje, como decíamos en un apartado anterior, y como puede comprobarse, asimismo, con la lectura detenida de los poemas que le transcribimos al lector en el presente trabajo. La distorsión compositiva y el dominio de ciertos elementos corporales sobre otros, o la competencia entre ellos, hizo que el retrato buscara ser una impresión visual de las facciones y una exaltación de éstas como fetiches corporales. Fenómeno resultante de llevar el principio de selección petrarquista “al paroxismo”<sup>37</sup>. Por no referir (porque no es éste el lugar para hacerlo) las sátiras y burlas que se escribieron al final de un proceso estético e ideológico necesitado de la desmitificación de esa misma belleza representada con tanto esmero y cuidado, ya fuera pictórica o poéticamente<sup>38</sup>.

La autonomía de los elementos anatómicos respecto, ya no del modelo natural y real de mujer, sino de la propia composición figurativa, condujo a la hiperbolización del detalle como motivo central de una recreación nueva, y a la pugna de los elementos mismos por acaparar el espacio de la estructura métrica destinada a la presentación de un canon coherente de belleza. De este modo, se produjo una suerte de competencia por el protagonismo entre los diversos elementos del cuerpo, como, por ejemplo, entre la mano y los ojos, a cual más bello y tentador para suscitar el deseo erótico; entre la mano y el pie que aparecen cortando y haciendo brotar flores, respectivamente, remitiendo al mito de Flora, y al ciclo de las estaciones y a la renovación de la materia, pues la diosa

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 252.

<sup>37</sup> C. G. DUBOIS: *El Manierismo*, Barcelona 1980.

<sup>38</sup> En el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* contamos, precisamente, con un tono que representa la corriente absolutamente contraria a la que nos ocupa en este trabajo. Véase *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*..., pp. 131-133.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

recoge flores con la mano y les permite nacer de nuevo con el simple toque del pie en la tierra <sup>39</sup>:

1	A desafíos del sol salió Amarilis una tarde, mas, si ella no, ¿quién pudiera con el sol desafiarse?	
1 [=2]	Rindiendo sus dos luceros hermosos, negros y graves, con dulce imperio las vidas, por feudo las libertades.	5
2 [=3]	A tanta pompa de rayos, desvanecidas las aves segunda aurora saludan, primera deidad del valle.	10
3 [=4]	Nueva primavera admiran los campos en su semblante que, como lo vieron flor, como a su Flora la aplauden.	15
4 [=5]	Grillos al diciembre piden los fugitivos cristales, y por verla más atentos su curso suspenden fácil.	20
5 [=6]	Airoso se halló Cupido con sus flechas y carcajes, ministro de ejecuciones de sus arcos de azabache;	
6 [=7]	que al prendido de su adorno y a lo airoso de su talle, de invidiosos y cautivos se vieron iguales partes.	25

<sup>39</sup> M. LAMBEA & L. JOSA (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. II: Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Madrid-Barcelona 2003, II, pp. 57-58.

7 [=8]      Salió y, admirado, el sol  
se retiró de cobarde, 30  
que, como se halló corrido,  
ni quiso más triunfos darle.

8 [=9]      Hermosa como ella misma,  
desmintiendo vanidades,  
que lo que tiene de ingrata 35  
es lo que le falta de ángel.

También podemos encontrar el pie y el cabello compitiendo entre sí, viniendo al resto de los elementos para abrazarlos todos y unirlos con la curva que esboza la unión de los extremos: el cabello y los pies. Pero es que, además, el barroco poético, a la superposición de los elementos anatómicos descoyuntados, dotados de vida propia, suma una nueva posibilidad cromática que busca, no el matiz, sino el contraste: el rojo del rubí de la boca con el blanco de las manos; el blanco de las manos con el oro del cabello; el arco del cielo de las cejas con la luz de los ojos... La belleza corporal fue considerada por el neoplatonismo como signo visible de la perfección moral de la dama, que traducía y anticipaba su virtud, verdadera fuente de salvación para el enamorado de los apetitos carnales que ella, sin embargo, suscita. Por lo tanto, la representación de la dama modélica resume sus encantos físicos y espirituales: rubia, aunque el barroco reivindicó el cabello oscuro en función de su estética del *claroscuro*<sup>40</sup>; así lo podemos observar en el romance lírico “*La morena de más gracias*” con algunos versos del poeta cortesano Antonio Hurtado de Mendoza<sup>41</sup>:

La morena de más gracias  
que tiene flores abril,  
rosas ofrece hoy al prado  
que le pueden competir.

*Muera de amores yo que la vi,*  
*más bella que todas,*  
*aquí llorar con dos soles*  
*y reír con una aurora.*

<sup>40</sup> *Libro de Tonos Humanos...*, I, pp. 25-26

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 47–48.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

¡Tened, advertid,  
que hay más de la morena! 10  
Mas, ¡ay de mí!,  
que es linda y es discreta.  
Mas, ¡ay de mí!,  
de amores muero yo que la vi.

Y en la tercera estrofa de otro romance lírico no menos bello que el anterior que lleva por título “*Campos que sale Belisa*”<sup>42</sup>:

1	Campos que sale Belisa, aquella deidad hermosa, de cuyos divinos soles son todos los cielos sombra.	
2	Flores nieva su donaire en tan abundante copia que, más que [a] la primavera, deben a sus pies las rosas.	5
3	Los negros rayos del pelo blancos lazos aprisionan que, de lástima del día, al viento no los tremola.	10
4	De las luces de sus ojos, de las perlas de su boca, quedando invidioso el sol, huyó cobarde la aurora.	15

Blanca, grácil, evanescente, con ojos de zafiro y dulce y armoniosa voz, como insisten mucho los tratados de amor en sus efectos mágico-eróticos, puesto que el encanto de la sonrisa era la mejor expresión de las profundidades anímicas y el mejor pretexto para musicar un poema<sup>43</sup>:

[1] En el mar de las sirenas  
vi, Fabio, la margarita

<sup>42</sup> *Libro de Tonos Humanos...*, II, pp. 47-48.

<sup>43</sup> *Ibidem*, I, pp. 42-43.



- en las perlas de una boca,  
en los encantos de oírla.
- ¡Ay, Floris!, quien te mira,* 5  
*arde, tiembla y suspira,*  
*y quien oye tu voz,*  
*ciego y cobarde,*  
*suspira, tiembla y arde.*
- [2] Los claveles ruiseñores 10  
fragante y roja armonía  
desatan, y, en vez de pluma,  
blandos piropos la pintan.
- [3] A los blasones de Orfeo 15  
vence hermosísima y linda;  
su lira siguen los montes;  
él [y] los montes su lira.
- ¡Ay, Floris!, quien te mira,*
- [4] No sé si es aire o si es fuego 20  
lo que tu garganta explica;  
llama sonora me abrasa,  
Euro celestial me inspira.
- [5] Ésta sí, que no atención,  
de mis sentidos me priva  
cuando en esta vida gozo 25  
música de la otra vida.
- [6] Las cuerdas se vuelven locas  
cuando la mano divina  
o las toca con la nieve,  
o con el cristal las trina. 30
- ¡Ay, Floris!, quien te mira,*

En fin, “la honestidad de un alma bellísima, precisamente, también, por su virtud”<sup>44</sup>. Por eso encontramos lo sensual en lo espiritual, y por eso, asimismo,

<sup>44</sup> M<sup>a</sup> P. MANERO: “Los cánones del retrato femenino...”, *op. cit.*, p. 258.

“Pien d’infinita e nobil meraviglia” o la pervivencia de Petrarca...

nos resulta tan atrayente el neoplatonismo de la época que elevó la belleza femenina a canon de la misma Belleza como reflejo del alma universal:

Para el ojo, y para el espíritu, que como los espejos reciben las imágenes de un cuerpo cuando está presente y lo pierden cuando está ausente, la presencia continua de un cuerpo hermoso les es necesaria para que su luz los ilumine <sup>45</sup>.

Con esta concepción de la hermosura física, el cuerpo femenino quedó fijado como obra de arte divina que debía sublimarse hasta la irrealidad <sup>46</sup>:

- |   |  |    |
|---|--|----|
| 1 | Palabras y plumas, Cintia,<br>o bien escriban o canten,<br>más por razón que por uso<br>todas las llevó tu aire.     |    |
|   | <i>Todo Cintia lo alegre<br/>con su donaire,<br/>y es que son sus dos ojos<br/>soles de un valle.</i>                | 5  |
| 2 | Dejar de ser elemento,<br>y al cielo llega a pararse;<br>lo que va de un sol a dos<br>se muestra el tuyo más grande. | 10 |
| 3 | Atrevidas competencias<br>nunca admitirán tus partes,<br>pues de vencer cuanto quieran<br>tiene tu hermosura talle.  | 15 |
| 4 | Singulares perfecciones<br>goza tu imperio de ángel,<br>siendo quien lo alcanza todo<br>y la que no alcanza nadie.   | 20 |

<sup>45</sup> M. FICINO: *Comentario al “Simposio” o “Banquete” de Platón*, en P. R. SANTIDRIÁN (ed.): *Humanismo y Renacimiento*, Madrid 2007, p. 85.

<sup>46</sup> M. LAMBEA & L. JOSA (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. IV: *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Madrid 2005, III, pp. 80-81. Tono musicado por el famoso compositor Manuel Correa.

5 Tu poder quiso obstar  
 naturaleza; informarte  
 dándote una perfección  
 que cual tuya dice y hace.

6 El sol vive en tu hermosura 25  
entre divinos volantes,  
acogiéndose a ella misma  
por no padecer ultrajes.

En consecuencia, la belleza hiperbólica y *descentrada*, transmitida con el poder del canto, extremó dejó convertida a la dama del tono humano del Barroco en “infinita y noble maravilla”<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> F. PETRARCA: *Triunfo de la Fama* (II, 1), p. 267.

## *La música italiana en el discurso del poder de Felipe V\**

Begoña Lolo

¿Y qué es la vida cortesana sino una mal disfrazada esclavitud? Com-  
pónense las cortes de los que gobiernan y de los que pretenden. Y consi-  
dero que hay una recíproca esclavitud de unos a otros. Los pretendientes  
son esclavos de los gobernantes, y los gobernantes de los pretendientes.  
Aquellos, porque ni aun de su propia respiración son dueños, debiendo  
compasarla según supersticiosamente adivinan, sea más grata al ídolo que  
veneran; éstos, porque por más que los opriman, sofoquen y angustien las  
inoportunidades de los pretendientes, se ven por mil motivos precisados a  
suplirlos, cómo el más vil esclavo al más imperioso dueño <sup>1</sup>.

En 1725 Benito Feijoo visitaba por primera vez la corte de Madrid, venía a tra-  
tar el asunto de la edición de su magna obra *Teatro crítico universal*, experiencia  
que repitió tan sólo en una ocasión posterior, en 1728, por la misma razón. A pe-  
sar de los esfuerzos hechos por Felipe V para retenerle en la corte ofreciéndole pri-  
mero el cargo de abad del Monasterio de San Martín de Madrid y posteriormente  
la dirección del equipo que debía traducir el *Diccionario histórico* de Moreri <sup>2</sup>,

\* Este estudio entra dentro de los resultados del proyecto *Sólo Madrid es Corte. La construcción de la Monarquía Católica. Siglos XVII-XVIII*. Red de investigación de la Comunidad de Madrid HUM2007-0425.

<sup>1</sup> B. FEIJOO: *Teatro crítico universal. Cartas eruditas y curiosas (Antología)*, selección, prólogo y notas de C. Martín Gaité, Madrid 1970, III, pp. 175-178, carta XXV.

<sup>2</sup> M<sup>a</sup> SANHUESA: “Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 1999, 5, pp. 8-9. Fueron varias las personalidades que intercedieron para que aceptase las sucesivas propuestas que le fue haciendo el monarca, entre

Feijoo rechazó ambas propuestas, la negativa experiencia de sus dos viajes y del ambiente que se encontró en la corte fueron suficientes para tomar esta decisión y su impresión quedó reflejada en dos de sus Cartas eruditas: *Molestias del trato humano* e *Ingrata habitación la de la corte*.

Se desconoce si durante su estancia en Madrid el monje benedictino tuvo ocasión de estar presente en las honras fúnebres que se celebraron, los días 25 y 26 de febrero, por la muerte de Luis I en el monasterio de la Encarnación, una vez guardado el luto oficial de los seis meses<sup>3</sup>. Para tan señalada ocasión escribió José de Torres, el maestro de la Real Capilla, una *Misa de Difuntos* para dos coros y orquesta cuya sonoridad está impregnada del estilo de la música italiana, muy apoyada en el uso de los instrumentos de cuerda, en particular violines, y con una clara utilización de arias asentadas en melodías de una gran expresividad<sup>4</sup>. En cualquier caso, sí parece razonable considerar, que tuvo que escuchar alguna de las obras de similares características que se interpretaban en la capilla del antiguo Alcázar bajo la dirección de José de Torres.

La música que habitualmente escuchaba Feijoo en la catedral de Oviedo era muy tradicional<sup>5</sup> y muy diferente a la que pudo escuchar en Madrid interpretada por la Real Capilla, caracterizada por el uso de una gran coro y de una gran orquesta integrada en 1725, por 12 violines y 6 violones, además de otros

---

otros, Campomanes y su alumno fray Martín de Sarmiento monje precisamente en el monasterio de San Martín. Feijoo acababa de ser nombrado en 1724 maestro general de la orden de San Benito y catedrático de Vísperas de Teología, es muy probable que este nombramiento a la vez que su rechazo al estilo de vida en la corte fuesen los factores determinantes en esta negativa.

<sup>3</sup> AGP, Reinado Luis I, C<sup>a</sup> 8, Expediente 7: *Muerte, entierro y exequias del Señor Rey Dn. Luis Primero. Año de 1724*, reproducido en la obra de B. LOLO: *Días de Gloria y Muerte. Misas en honor de Luis I de José de Torres*, Madrid 2000, pp. 35-36.

<sup>4</sup> B. LOLO: *Días de Gloria y Muerte...*, *op. cit.*, pp. 25-28, consúltese para un estudio estilístico. Además de la edición crítica de la *Misa Defunctorum* tuve ocasión de realizar la grabación de esta misa en CD: *Días de Gloria y Muerte. Dos misas de José de Torres (1670-1738). Estil Concertant*, dir. J. R. Gil Tárrega, Sociedad Española de Musicología n<sup>o</sup> 6, 2001. Para observar este proceso de italianización en particular la *Sequentia* ("Dies Irae" y el "Recordare Jesu pie").

<sup>5</sup> A. MARTÍN MORENO: "El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII", en *Anuario Musical* 28/29 (1973-1974), p. 241. A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense 1976.

instrumentos, es decir, por una acusada presencia de instrumentos de cuerda <sup>6</sup>. Esta nutrida formación era la consecuencia de la fusión de dos capillas de música, es decir, de anexionar a la Real Capilla del antiguo Alcázar, dirigida por el maestro José de Torres, la nuevamente creada por Felipe V en su retiro de la Granja de San Ildefonso, durante el periodo en el que se produjo su abdicación a favor de su hijo Luis I, capilla que fue dirigida por el compositor italiano Felipe Falconi. El prematuro fallecimiento del joven rey y el inicio del segundo mandato de Felipe V supusieron una vuelta de la corte a Madrid y el cierre de la Granja, una parte de los criados que entonces se encontraban a su servicio destinados allí pasaron a integrarse en la Casa del rey, en el caso del cuerpo de músicos fueron nueve los que se incorporaron a la Real Capilla que pasó a ver aumentada su plantilla de 45 músicos a 54, con un claro crecimiento de los instrumentos de cuerda y de las voces agudas de tiple, produciéndose además el solapamiento del cargo de maestro de la capilla que pasó a estar ocupado además de por José de Torres, por Felipe Falconi en calidad de suplente, situación excepcional que no volvió a repetirse posteriormente dentro de la historia de la Capilla <sup>7</sup>.

Aunque no ha sido tomado en consideración, es muy posible que el viaje a Madrid y la música que pudo escuchar en la corte, fuesen el detonante que llevó a Feijoo a terminar de escribir uno de los textos mas emblemáticos en la historiografía musical del siglo XVIII, su *Discurso Sobre la música de los templos*, escrito precisamente en 1725 e inserto en el primer volumen de su *Teatro crítico*, editado el siguiente año. Tal y como ha estudiado Martín Moreno el texto era una crítica frontal a la música religiosa, la cual se asentaba sobre dos pilares fundamentales: la inadecuada utilización del uso de los violines en la música religiosa por su carácter profanizante <sup>8</sup>, por otro, en la presencia de los recursos

<sup>6</sup> B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid 1990, pp. 43-51.

<sup>7</sup> B. LOLO: "Phelipe Falconi maestro de música de la Real Capilla (1721-1738). Semblanza biográfica", *Anuario Musical* XLIV (1990), pp. 117-132. Para un estudio detallado del funcionamiento de la Real Capilla de San Ildefonso, AGP, Expediente Personal, C<sup>a</sup> 16883/17.

<sup>8</sup> C. MARTÍNEZ GIL: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Castilla-La Mancha 2003, p. 355. Exactamente la misma argumentación se había podido escuchar en 1716, el cabildo de la catedral de Toledo debatía la pertinencia o no de incorporar dos violines en su capilla argumentando los que no eran

propios del teatro, y mas concretamente de la ópera en el templo, tal y como escribía:

Si con todo quisieren los compositores que pase esta música porque es a la moda, allá se lo hayan con ella en los teatros y en los salones; pero no nos la metan en las iglesias porque para los templos no se hicieron las modas. Si el oficio Divino no admite mudanzas de modas, ni de vestiduras, ni en ritos, ¿porqué las ha de admitir en composiciones músicas? <sup>9</sup>.

Ahora bien la crítica de Feijoo no fue en absoluto novedosa, el monje se limitó a reflejar una realidad definitivamente asentada en la corte de Madrid, la música italiana procedente del teatro con el protagonismo dominante de los violines, la utilización de arias y recitados había invadido la música religiosa, pasando a formar parte de ella de manera constitucional, alterando un modelo convencional canonizado de lo que debía ser la música para el templo. El nuevo estilo rompía por completo con la tradición musical religiosa española, opuesta siempre a la introducción de elementos profanos en el espacio sagrado <sup>10</sup>.

Su obra encendió una de las polémicas de carácter estético mas cruciales dentro de la música española del siglo XVIII, cuya repercusión se dejó sentir en todo el país, dividiendo a los músicos. Los partidarios de la música española defendían la necesidad de seguir manteniendo unas formas, usos, lenguaje y gusto estético que respetase la tradición y, en definitiva, unos rasgos de identidad propios y los defensores de la música italiana que apoyaban la introducción de unas innovaciones necesarias y acordes con el tiempo presente <sup>11</sup>, innovaciones

---

partidarios: “teniéndolos por muy impropios de la gravedad y religiosidad del Choro de esta Santa Iglesia, y por novedad, que en su sentir, no debía hacerse” (Actas Capitulares de la catedral de Toledo, vol. 54, fols. 365-366).

<sup>9</sup> B. FEIJOO: *Teatro crítico universal*, Palencia 2005, pp. 24-47.

<sup>10</sup> N. OTAÑO: *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, Barcelona 1912, cit. en A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit., p. 130: “los que quisieren mostrar ser músicos, compongan música honesta que convida y despierte a la virtud y al servicio de Dios, a imitación de los Santos y de los músicos graves”, tal y como propugnaba Fray Bermudo.

<sup>11</sup> Para un estudio en profundidad de los aspectos estéticos, así como para el análisis de la relación completa de los muchos opúsculos que se escribieron a favor y en contra del *Discurso* se deben de consultar los trabajos ya citados de A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit., y “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles...”, op.

que en ningún caso significaron una anulación de la identidad de la música española, sino un proceso de modernización.

Llama poderosamente la atención el impacto que tuvo su *Discurso* sobre todo por la tardía fecha de su publicación y porque además este debate ya había sido planteado en la obra *Memorial sobre la música de los templos* del tiple de la Real Capilla, Pedro Paris y Royo, publicado en 1706, en el que pedía al monarca lo mismo que Feijoo reclamaba años mas tarde, es decir, la supresión de “arietas, recitados, cantinelas y violines” de la música eclesiástica<sup>12</sup>, que fue rebatido el mismo año por Joaquín Martínez de la Roca en su opúsculo: *Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantinelas, Violines y Clarines en el Canto Eclesiástico*<sup>13</sup>. Convencionalmente se ha analizado el *Discurso* como un problema de orden estético, sin desestimar este importante enfoque considero que subyace en el texto otra lectura, ya que en realidad lo que Feijoo planteaba era una confrontación entre dos modelos cortesanos: el de los Austrias representado por la música antigua y el de los Borbones por la moderna, para el monje era muy evidente que la música religiosa que se hacía en la corte de Madrid y por tanto aquella que representaba no sólo la imagen del poder del monarca, sino fundamentalmente a la monarquía hispana, había mudado el gusto o lo que es igual representaba un nuevo modelo cortesano.

En su *Discurso* Feijoo abogaba por recuperar la tradición de la música antigua española, que no era otra que la de la polifonía del siglo XVI, música muy en consonancia con las prácticas de la escuela romana que Palestrina instaurase después del Concilio de Trento y que se caracterizaba por el predominio del

---

*cit.*, p. 241. El autor estima que Feijoo podía estar presionado por un sector importante de músicos conservadores, opinión que ya había expuesto A. V. ROEL DEL RÍO: *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias*, Santiago 1760.

<sup>12</sup> C. CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE: “Dos memoriales sobre la música de los templos”, *Revista de Musicología* XV/1 (1992), pp. 323-361. El opúsculo de Paris y Royo no tiene en realidad título, es reconocido científicamente como *Memorial de la música de los templos*. Ya Martín Moreno plantea que Feijoo se había inspirado en esta obra, A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, *op. cit.*, pp. 192 ss.

<sup>13</sup> J. MARTÍNEZ DE LA ROCA: *Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantinelas, Violines y Clarines en el Canto Eclesiástico*.



canto gregoriano <sup>14</sup>, escasa utilización de instrumentos en el templo, conservadurismo en la utilización de estructuras formales, prudencia en el uso de la disonancia, predominio de lo devocional y contención en la expresividad. Era la música grave y solemne que elevaba el pensamiento hacia el recogimiento espiritual, una música perdurable en el tiempo tal y como correspondía al servicio a Dios, no condicionada por las modas ni el gusto cortesano, que se acompañaba con el órgano, el instrumento por excelencia religioso y no por los violines con su carácter frívolo y teatral y que tenía en las voces graves de hombre su máxima representación sonora, frente al predominio de las voces agudas con su virtuosismo vacuo propias de la música italiana, mas centradas en deleitar el oído que en propiciar el recogimiento espiritual. En definitiva, propugnaba esencialmente la vuelta a la música del Siglo de Oro o aquella que conciliaba la práctica antigua con la moderación en la introducción de algunas de las innovaciones modernas, la música que representaba mejor que cualquier otra el esplendor del imperio hispano de la monarquía de los Austrias, la época gloriosa, frente a la época presente encarnada por los Borbones. Hablaba en definitiva de un nuevo modelo cortesano que se veía representado con un nuevo estilo musical religioso.

Este cambio hacia una nueva forma de representación de la imagen sonora de la monarquía hispana que Feijoo criticaba en su *Discurso*, se había ido produciendo lentamente desde finales del siglo precedente y había tomado carta de presencia desde la llegada de Felipe V, era común por otra parte a un proceso de cambio profundo que ya había quedado reflejado en la pintura, la arquitectura y la literatura <sup>15</sup>, así como en muchos otros aspectos de la vida y costumbres de la España de las primeras décadas del siglo XVIII. No en vano Fray José de Haro dejaba constancia de ello en 1728:

Los hombres que por el traje español se hacían mas respetuosos y venerables están oy afeminados, que temo que, alargando mas las chupas un poco, y las casacas, ahorren de calzón, y anden con basquiña <sup>16</sup>.

<sup>14</sup> B. FEIJOO: *Teatro crítico universal...*, op. cit., *Discurso*, III, p. 27: “¡Oh, cuánto mejor estuviera la Iglesia con aquel canto llano, que fue el único que se conoció en muchos siglos, y en que fueron los máximos maestros del orbe los monjes de San Benito”.

<sup>15</sup> Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986, p. 261.

<sup>16</sup> Fray J. HARO DE SAN CLEMENTE: *El chichisveo impugnado*, [s.l, s.n.] 1729, 2ª ed. Sevilla 1754, pp. 2-4. 17-noviembre de 1728, cit. en J. CARO BAROJA: “Feijoo en su medio cultural, o la crisis de la superstición”, en *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo 1981-1983, pp. 158-159.

*LA REAL CAPILLA QUE HEREDÓ FELIPE V*

Entre las primeras decisiones que había adoptado Felipe V nada más llegar una de las más trascendentes, en lo que afectó a la actividad musical, fue la reforma de la planta de 1701 que había inferido a la Real Capilla el 1 de mayo de ese año, reforma que se asentaba sobre un criterio de centralización del gasto y los recursos económicos, pero también, y en lo referente a los aspectos artísticos, en una ordenación nueva y coherente de la estructura interna de la capilla, que pasaba por determinar y definir su composición, lo que significaba para el caso del cuerpo de músicos delimitar el número de contratados para cada voz e instrumento estableciendo un orden de prelación acorde con su cualificación, determinar los salarios que les correspondían atendiendo a un presupuesto fijo y prever el acceso a través del sistema de oposiciones<sup>17</sup>, sistema que garantizaba que los músicos eran seleccionados gracias a un proceso basado en sus competencias y habilidades y no en la proximidad al poder. Esta nueva planta, al igual que sucedió en el resto de las administraciones del gobierno se caracterizaba por “la uniformidad de unas mismas leyes, usos, costumbres y tribunales”<sup>18</sup>.

Esta nueva organización permitía contar con una capilla estable lo que facilitaba el trabajo de composición y organización del maestro de capilla, a la vez que rompía con las profundas desigualdades que tanto la habían caracterizado en el siglo precedente. Es importante recordar que la política musical de los Austrias, en lo que afectaba al sistema de selección de músicos se basaba en la elección y designio directo, tal y como reflejase Mateo Frasso en su *Tratado de la Real Capilla* en 1685 y no en un proceso de oposición:

... y siendo como es la proposicion de cantores por elecion siempre se propone lo mejor y mas selecto que se halla: pues en siendo relevantes en la destreza y la voz se mandan venir de qualquier parte donde estuvieren

<sup>17</sup> Para un estudio de la reforma y sus consecuencias consúltese B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pp. 22-40. C. GÓMEZ CENTURIÓN: *La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid 1998. J. C. SAAVEDRA ZAPATER: *El primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1750-1750)*, Madrid 2003. N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid 2007.

<sup>18</sup> V. LEÓN: “La oposición de los Borbones españoles: los austracistas en el exilio (1)”, en A. MESTRE SANCHÍS y E. GIMÉNEZ LÓPEZ (eds.): *Disidencias y exilios en la España Moderna*, Alicante 1997, pp. 469-499.

para servir en la capilla con esto se supone que el agregado de los cantores de la Capilla Real es el compuesto mas perfecto de todas quantas capillas tiene España <sup>19</sup>.

La capilla heredada y reorganizada por el nuevo monarca contaba en 1701 con la presencia de seis músicos italianos, cinco de ellos asentados en la cuerda: los violinistas Antonio Milani, Carlos Philipis, Jacome Guisi, Francisco Gutiérrez y el violon Nuncio Brancati, además del contralto de voz Angelo Marengui <sup>20</sup>. Su presencia había empezado a dejarse sentir de forma mas continuada a partir de 1677, en el periodo en el que D. Juan José de Austria había querido introducir en la Real Capilla una reforma que iba encaminada a reducir el gasto del erario público, en momentos en los que la economía estaba muy debilitada, propuesta que entraba dentro de un proceso de reforma global de la Casa real. Pero es muy posible también que la presencia de músicos italianos se debiese al interés de D. Juan de reproducir en la corte de Madrid la experiencia vivida en Italia durante los años que había estado como gobernador general de la armada y virrey de Sicilia (1647-1653) <sup>21</sup>, buscando fortalecer la música instrumental, de hecho algunos de los músicos italianos que figuraban en la capilla heredada por Felipe V entraron al servicio de Carlos II en estas fechas, como es el caso de Antonio Milani <sup>22</sup>. Lamentablemente el proyecto de reforma no se llevó a cabo al producirse la muerte de D. Juan dos años mas tarde en 1679 <sup>23</sup>, pero el acomodo de los músicos de violín en la capilla palatina se estabilizó y la presencia de italianos también <sup>24</sup> a pesar de la

<sup>19</sup> RAH, Ms. 9/454bis y Ms. 9/708. M. FRASSO: *Tratado de la Capilla Real de los Serenísimos Reyes Católicos de España Nuestros Señores*, Madrid 1685. Otro ejemplar en BL, Ms. Egerton 1.822-1.823: *Tratado de las ceremonias o culto que se da a Dios en la real capilla de los reyes cathólicos nuestros señores (Dios los guarde), dividido en dos partes*, ca. 1677, copia del siglo XVIII de la primera parte en AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 223.

<sup>20</sup> AGP, Felipe V, Leg. 347, Nómina de 1701. B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>21</sup> J. CALVO POYATO: *Juan José de Austria. Un bastardo regio*, Barcelona 2002.

<sup>22</sup> AGP, Expediente Personal, C<sup>a</sup> 682/16. Se le nombró el 11 de agosto de 1677

<sup>23</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 70/1. Copia del proyecto en el manuscrito escrito por el tenor de la Real Capilla Vicente Pérez conservado en la BNE, Legado Barbieri, Mss. 14.018/11.

<sup>24</sup> B. LOLO: "Patronazgo real en tiempos de los Austrias. Circulación y recepción de músicos en la Real Capilla de Felipe IV", en *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Madrid 2004, pp. 247-261.

oposición del Patriarca de las Indias, Antonio Manrique, quien consideraba este instrumento poco propicio para el templo, sugiriendo que “no vuelvan a tocar en la capilla ni en iglesia alguna”<sup>25</sup>.

El número de músicos italianos se mantuvo sin apenas alteración durante los primeros años del gobierno de Felipe V, fue a partir de 1711 cuando empezaron a ser cada vez mas visibles dentro de la capilla, al igual que estaba sucediendo en las altas esferas del poder después de la crisis desatada en las relaciones hispano-francesas por la retirada de las tropas francesas de España, ordenada por Louis XIV, en 1709<sup>26</sup>. Pero cuando en realidad esta presencia se hizo mas significativa fue a partir de 1715, fecha en la que concurrieron varios sucesos importantes, me refiero al fallecimiento de Luis XIV, el segundo matrimonio del monarca con la parmesana Isabel de Farnesio y la expulsión de la princesa de los Ursinos que tan importante influencia había tenido en la vida política de los primeros años del reinado de Felipe V, así como el cese de Orry, fue el momento en el que se dio por terminada la época de influencia francesa. A partir de entonces el interés del monarca se centró en Italia con la finalidad de recuperar los dominios perdidos por el tratado de Utrech para los hijos que concibió con Isabel de Farnesio.

Este cambio de orientación en la política dejó abiertamente su huella en la capilla que pasó de tener 8 músicos italianos en 1714, en vida de M<sup>a</sup> Luisa Gabriela de Saboya, a 10 en 1716, 13 en 1720 y 24 en 1725, casi todos ellos se acomodaron en los instrumentos de cuerda, en particular en los violines, llegando a controlar este cuerpo por su gran dominio de la técnica y también en el cuerpo de voces, preferentemente en las de tiple<sup>27</sup>. La existencia de este numeroso y cualificado grupo de instrumentistas de cuerda propició que los compositores le diesen un protagonismo, impensable pocos años antes en sus obras religiosas, utilizando y destacando todas sus posibilidades idiomáticas con la introducción de *solos* de violín y pasajes de virtuosismo instrumental que permitiesen su lucimiento y cuya incidencia no se limitó simplemente a la Real Capilla, sino a otras catedrales y centros religiosos de España, propagando una nueva sonoridad en el templo que era en definitiva la que Feijoo criticaba.

<sup>25</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 70/1.

<sup>26</sup> A. BAUDRILLART: *Felipe V y la corte de Francia según los documentos inéditos extraídos de los archivos españoles de Simancas y de Alcalá de Henares* [...]. *Felipe V y Luis XIV*, Murcia 2001, pp. 295-317.

<sup>27</sup> AGP, Felipe V, Nóminas, Leg. 347. Ver Apéndice.

No hay que olvidar que la música que se hacía en la capilla palatina era tomada como modelo del estilo musical cortesano, progresivamente se empezó a contratar violinistas en otros centros religiosos, tal y como de facto sucedió en el caso de la catedral de Salamanca con la contratación de 2 violinistas en 1710, entre ellos el famoso Corominas. En Oviedo, lugar de residencia de Feijoo, ya se cita la existencia de un violín y un violón en la catedral en 1702<sup>28</sup>. Nadie quería ser menos que la capilla del monarca pues tal y como argumentaba el cabildo de la catedral de Toledo en 1716: “regularmente se han tenido los instrumentos que mas se estilan”, razón que sirvió para justificar la contratación de dos violinistas, instrumentos que se incorporaron igualmente en la catedral de Segovia en 1722 y en la de Palencia en 1726<sup>29</sup>. El colectivo de músicos italianos llegó a constituir en algunos momentos del reinado de Felipe V mas del cincuenta por ciento de los músicos que integraban la capilla palatina. En 1738, fecha de la defunción de sus dos maestros José de Torres y Felipe Falconi su presencia era dominante, en total 22 músicos sobre un total de 54<sup>30</sup>.

Pero este exponencial crecimiento de los músicos italianos fue consecuencia no sólo de las razones políticas, sino también de las preferencias y gusto estético del rey Felipe V, muy en consonancia con la realidad existente en otras cortes europeas, gusto que por otra parte había sido incentivado por la princesa de los Ursinos en los primeros años de su reinado<sup>31</sup>, y sobre todo por su segunda esposa Isabel de Farnesio. Fueron, sin duda, uno de los factores determinantes en el proceso de recepción y circulación de la música italiana, pero también de la presencia de la música española en Italia, tal y como sucedió con José de Torres, según informaba en un oficio el Patriarca de las Indias en 1712:

Sólo he hallado a Dn. Joseph de Torres, segundo organista de la Real Capilla de quien tengo la experiencia de su habilidad, no sólo de estos seis años últimos en que ha estado vacante este ministerio, sino es de antes y

<sup>28</sup> E. CASARES: *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo 1980, pp. 114-115.

<sup>29</sup> C. MARTÍNEZ GIL: *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pp. 356-358.

<sup>30</sup> AGP, Felipe V, Leg. 348. Véase el Apéndice.

<sup>31</sup> F. BOYER: “La princesse des Ursins et la musique italienne”, *Revue musicale* 5/VI (avril 1924), pp. 37-41. El 16 de abril de 1701 escribía la princesa de los Ursinos, desde Roma, al conde de Ayen reprochándole que no tuviese las composiciones de Scarlatti, asunto que consideraba “imperdonable en un hombre de buen gusto”, cit. en Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 257.

en los mas iglesias catedrales de España, se están cantando actualmente sus obras, que también han salido para la Italia y otros reynos, y en todas partes han corrido con la aprobación <sup>32</sup>.

*EL TEATRO CON MÚSICA ITALIANO Y SU FUNCIÓN CORTESANA*

El 8 de abril de 1702 Felipe V partía desde Barcelona para Italia, dejando a su esposa M<sup>a</sup> Luisa Gabriela de Saboya al frente del reino. Este viaje fue concebido por el marqués de Louville siguiendo los consejos de Louis XIV, su finalidad era que el rey pudiese conocer las posesiones de la monarquía hispana en tierras italianas, a la vez que dar la oportunidad a los súbditos italianos que formaban parte de los virreinos de la corona española de conocer a su nuevo rey, desde Carlos V ningún monarca español había vuelto a visitar Italia <sup>33</sup>. Felipe V llegó a Nápoles el 16 de abril de 1702, ciudad de gran actividad musical, en la que se había desarrollado la ópera napolitana, es decir, la ópera bufa. Nápoles era además uno de los epicentros musicales más importantes de Italia junto con Venecia y Roma. Durante su estancia, que se prolongó hasta el 2 de junio de 1702, Felipe V fue agasajado con la representación de diversas serenatas, entró en contacto con la música religiosa de Alessandro Scarlatti del que pudo escuchar una cantata en la catedral y pudo asistir al estreno en privado de la ópera *Tiberio imperatore d'Oriente* que se representó en el Palacio Real de Nápoles, 8 de mayo de 1702, con música también de Alessandro Scarlatti y texto de Pallavicino. Esta ópera seria fue una auténtica revelación para el monarca, no había tenido ocasión de escuchar este tipo de género musical en la corte de Versalles y por supuesto tampoco en la española, a partir de ese momento empezó a asistir a todas las representaciones que se realizaban en el teatro público de San Bartolomeo casi de secreto, afición que causó problemas de seguridad ante el temor de un atentado por parte de los partidarios de la causa austracista, y que fue una de las razones que aconsejaron su partida hacia Milán <sup>34</sup>.

<sup>32</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138, 2 de septiembre de 1712, reproducido en B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pp. 142, 226-227

<sup>33</sup> J. A. VIDAL SALES: *La vida y la época de Felipe V*, Madrid 1997.

<sup>34</sup> N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, op. cit., pp. 167-168. Deben utilizarse con prudencia las signaturas de AGP en lo relativo a expedientes de Personal, no están actualizadas.

Además del teatro con música Felipe V asistió a las representaciones de los bufones *della commedia del arte*, posiblemente incitado por el Marques de Medina Sidonia, escudero del rey, y hombre de gran cultura, el gusto por este tipo de teatro propició la contratación de la compañía de los trufaldines que acompañaron y entretuvieron al rey durante su estancia en Milán y posterior retorno a España, lo que suscitó el recelo del grupo de músicos franceses que habían venido con Felipe V en su séquito desde París y que formaban parte de su *Real cámara de música*, a cuyo frente se encontraba el compositor francés Henry Desmarets<sup>35</sup>. La finalidad de este grupo era la de implantar una música de cámara francesa en la corte española que permitiese al rey mantener el natural contacto con la cultura musical de su país, así como la de representar óperas francesas en los teatros cortesanos, razón por la cual Desmarest fue el encargado de escribir el *Divertimento para el matrimonio del Rey de España*<sup>36</sup> que fue expresamente compuesto para la celebración de los desposorios con M<sup>a</sup> Luisa Gabriela de Saboya y ejecutado en Figueras el 3 de noviembre de 1701<sup>37</sup>. Este grupo estaba bajo la protección del marqués de Louville que fue el primero en mostrar su extrañeza por la contratación del grupo de cómicos italianos, deseaba reforzar el poder de la casa francesa dentro de la corte española, por eso en carta dirigida a Torcy desde Milán, el 3 de noviembre de 1702, escribía:

Se nos ha hecho contratar a un grupo de comediantes italianos. No se la razón, y el rey tampoco, pues me ha dicho que el prefería mucho más

<sup>35</sup> M. ANTOINE: *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Paris 1965, sigue siendo fundamental para el estudio de este compositor. N. MORALES: "L'exil d'Henry Desmarets à la cour de Philippe V, premier Bourbon d'Espagne: 1701-1706", en *Henry Desmarets (1661-1741). Exils d'un musicien Dans l'Europe du Grand Siècle*, Paris 2005, pp. 33-42.

<sup>36</sup> El texto fue escrito por Mme. de SAINTONGE: *Poésies diverses*, 2 vols., Dijon 1714. En el tomo II se encuentra el *Divertissement représenté à Barcelona pour le mariage de leurs Majestés Catholiques en octobre 1701*. De esta misma autora fueron los libretos de *Idille pour la fête du roi d'Espagne* y el *Idille sur le retour du roi d'Espagne à Madrid*, posteriores al viaje de Italia. Cit. en Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, op. cit., p. 335, n. 110.

<sup>37</sup> M. ANTOINE: *Henry Desmarest...*, op. cit., pp. 113, 194, sitúa la escena en Barcelona y apunta que se interpretaron además cantatas. J. J. CARRERAS: "L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)", en François LESURE (ed.): *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XVIIIe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, Académie Musicale de Villecroze 2000, p. 77, sigue esta última fuente y equivocadamente sitúa los desposorios en 1702 en Barcelona, un año después de que se celebrasen.

al grupo de comediantes franceses que le podían recitar las tragedias de Corneille y Racine, porque es el único divertimento que le place y que le agrada <sup>38</sup>.

Como apunta Torrione la decisión de la contratación de la compañía italiana en ningún momento se pudo hacer a espaldas del rey, en realidad su presencia respondía al propio gusto y preferencias del monarca, razón por la cual vinieron contratados desde Italia: “a quienes por real decreto otorgó mil doblones anuales, librables por mesadas, a partir del 1º de diciembre de 1702” <sup>39</sup>. Las sospechas de Louville fueron ciertas, Felipe V hacía su entrada triunfal en Madrid el 17 de enero de 1703 con la compañía de los trufaldines, el 2 de febrero en carta dirigida a Luis XIV, le hacía saber su intención de despedir a los músicos franceses y a la troupe italiana para evitar mayores cargas al erario público, no parecía oportuno este dispendio en tiempos de guerra, a lo que el monarca francés le respondía que siendo excelente su buena voluntad, no dejaba de ser un débil recurso atendiendo a las muchas necesidades del estado <sup>40</sup>. A pesar del consejo el 14 de mayo de 1703 ordenaba el monarca español que los doce músicos franceses de cámara retornasen a su país de origen, quedando tan sólo a su servicio Henry Desmarest quien dejaba definitivamente la corte en diciembre de 1706, para ir a prestar sus servicios, en calidad de superintendente de música, en la corte de Lorraine bajo el patronazgo del duque Leopoldo I <sup>41</sup>, sin haber conseguido el objetivo de establecer la música francesa en la corte española.

Aunque la intención de Felipe V fue deshacerse también de la compañía italiana para evitar grabar al erario público, lo cierto es que permanecieron en España. La razón de su presencia se justifica mas bien por el deseo del rey de seguir manteniendo los gustos cortesanos de Versalles, había conocido en su juventud la *commedia dell'arte* gracias a los cómicos italianos que habían trabajado en la Comédie Italienne en París hasta 1697, fecha en la que habían sido expulsados <sup>42</sup>.

<sup>38</sup> N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>39</sup> M. TORRIONE: “*Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias*. Felipe V y el teatro de los Trufaldines (1703-1725)”, en E. SERRANO MARTÍN (ed.): *Felipe V y su tiempo*, Zaragoza 2004, II, p. 763.

<sup>40</sup> M. ANTOINE: *Henry Desmarest...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>42</sup> M. TORRIONE: “*Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias*. Felipe V y el teatro...”, *op. cit.*, p. 754.



Felipe V al llegar a la corte de Madrid mantuvo además del gusto por las comedias francesas la representación de comedias italianas e incorporó las españolas<sup>43</sup>, tal y como anunciaba la *Gaceta de Madrid* el 20 de febrero de 1703: “Sus Majestades gozan de perfecta salud, y estos días de Carnestolendas se divierten con las comedias españolas e italianas”<sup>44</sup>.

Tan sólo un mes después de su llegada la compañía de los trufaldines comenzó la representación de comedias italianas, en marzo de 1703 recibía orden el conserje del Buen Retiro de ceder el Real Coliseo a la “compañía de farsa italiana que ha mandado SM venir de esta corte”<sup>45</sup>. Varios meses después, el 25 de agosto, festividad de San Luis, la compañía representaba en el Coliseo del Buen Retiro la alegoría cómica *El pomo de oro para la mas hermosa*<sup>46</sup>, para festejar el

<sup>43</sup> Poco se ha adelantado en el estudio de las programaciones teatrales en la corte de Felipe V desde su llegada y sobre todo durante el periodo de la Guerra de Sucesión. Sobre el particular y en lo que afecta al caso francés Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, op. cit. A. MARTÍN MORENO: *Salir el amor al mundo*, zarzuela de Sebastián Durón, Málaga 1979, debe de consultarse el estudio preliminar. W. M. BUSSEY: *French and Italian influence on the zarzuela 1700-1770*, UMI, 1982, en particular los apéndices. A. MARTÍN MORENO: “El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón”, en J. A. GÓMEZ y B. MARTÍNEZ DEL FRESNO (eds.): *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, Oviedo 1994. Para todo lo relativo a la documentación administrativa es imprescindible la colección *Fuentes para la Historia del Teatro*, en particular los volúmenes de J. VAREY-N. D. SHERGOLD-Ch. DAVIS: *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, Madrid-Londres 1994, y *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719*, Madrid-Londres 1994; I. LÓPEZ ALEMANY: *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724*, Woodbridge 2006. Más recientemente la obra de A. LÓPEZ DE JOSÉ: *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid 2006.

<sup>44</sup> *Gaceta de Madrid*, 20 de febrero de 1703. E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid 1917, ed. facsímil: Madrid 2004, p. 27.

<sup>45</sup> AGP, Leg. 667. F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid 2007, es en este momento el estudio mas completo sobre la compañía de los trufaldines, lo tomo como referencia.

<sup>46</sup> AGP, Leg. 667. Existe copia manuscrita en el Legado Barbieri de la BNE, Mss. 14605/6: *Compendio de la famosa comedia que se intitula El pomo de oro para la más hermosa, que se representa por la compañía italiana de su Mag[estad] en su Real Coliseo del Buen Retiro. En el día de la solemne fiesta de S. Luis, por festejo de los nombres de Luisa, Reyna de España, nuestra señora. Y del señor de Francia, Luis XIV, el Grande*. Es un resumen de la versión italiana. Se conserva también la versión en italiano del libreto en BNE, Mss.14855. Esta obra fue editada por I. BAJINI: “*Il pomo d'oro alla corte di Filippo V re di Spagna*”, en M<sup>a</sup> T. CATTANEO (ed.): *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*, Milán 1997, pp. 115-190.

santo de la reina y del rey Luis XIV. La situación política y militar de Felipe V atravesaba un momento de crisis, sólo podía contar con la ayuda de Francia su gran aliada, en este contexto la representación se convirtió en un acto de exaltación política de la alianza entre Francia y España que se tradujo en un gran despliegue de medios y de propaganda <sup>47</sup>. La obra narra la conocida fábula de la manzana de la Discordia y el juicio de París, mezcla los personajes mitológicos con las máscaras de la comedia del arte e incorpora la inclusión del personaje del Trufaldino, en sustitución de Mercurio, era la introducción del elemento cómico que tanto éxito les otorgó y que tenía su precedente en el gracioso de la comedia española <sup>48</sup>. *El pomo de oro* era una comedia con música incidental, y no una ópera, en el *Compendio* de la obra traducido al castellano como resumen de la obra en italiano las indicaciones de los números con música ni siquiera figuran <sup>49</sup>, a diferencia de lo que sí sucedió con la escenografía que es descrita con todo lujo de detalles para recordar la magnificencia del espectáculo y la ocasión de la celebración.

Esta obra fue confundida, posiblemente por la similitud de títulos, con la ópera de Marco Antonio Cesti titulada también *Il pomo d'oro*, que se representó en la corte imperial de Viena en 1667, con ocasión de las bodas de Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa de Austria, adjudicándosele por esta razón a la compañía de los trufaldines el mérito de haber introducido la ópera italiana en la corte de Madrid. Como ya demostrase Bajini *Il pomo d'oro* era una ópera centrada en la exaltación de la monarquía austríaca, es imposible que pudiese repetirse en 1703 habida cuenta del enfrentamiento que en esas fechas sostenía Felipe V con el bando austracista por la legitimación del trono de España <sup>50</sup>. Las coincidencias entre ambas obras se limitan al título, algunos aspectos de la trama argumental, la dedicatoria a las respectivas reinas, así como en su objetivo de exaltar a la monarquía.

<sup>47</sup> F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, pp. 198-208. Considera que es una obra de circunstancias creada para adular a los nuevos reyes y a Luis XIV en una determinada situación política.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>50</sup> Fue I. BAJINI: "*Il pomo d'oro* alla corte di Filippo V...", *op. cit.*, quien dio a conocer que la compañía de los trufaldines no era una compañía de ópera italiana y que la obra representada en la corte de Madrid tampoco podía ser confundida con una ópera.

El 20 de septiembre se representaba la alegoría cómica *La guerra y la paz entre los elementos*, para celebrar el cumpleaños de la reina, nuevamente se programó una comedia mitológica y alegórica destinada a la exaltación de la monarquía. Esta obra tenía su origen en el ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* representado en Viena en 1667<sup>51</sup>. Las coincidencias textuales con la anterior son muchas, y en esta ocasión además de los números de danzas, se cerraba cada uno de los tres actos con un número de música en forma de coplas o coplillas<sup>52</sup>. Tanto en un caso como en otro no se ha localizado la partitura. Ambas obras fueron durante mucho tiempo consideradas las primeras óperas italianas que se representaron en la corte de Madrid en el siglo XVIII. Esta interpretación se ha sostenido basándose en los textos del corregidor Armona quien en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, publicado en 1785, hacía la primera aproximación historiográfica “Sobre las óperas y el teatro de los Caños del Peral” adjudicando a los trufaldines este mérito:

Esta guerra que tanto cerraba los caminos al comercio de las cosas necesarias, no pudo cerrarlos a una compañía de cómicos y operistas italianos, ni pudo impedir que ella no trajese a Madrid con los encantos de Melpómene y Apolo, un lenitivo suave contra el furor sangriento y las amarguras de Marte. En 1704 apareció esta compañía en la corte<sup>53</sup>.

Ahora bien, la contratación de esta compañía de representantes de la *commedia dell'arte* es muy posible que respondiese no sólo a razones de gusto personal del monarca, sino también al escaso interés que le suscitaba el teatro español. Todavía

<sup>51</sup> A. SOMMER-MATHIS: “Música y teatro en la cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón”, en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid 2008, p. 184.

<sup>52</sup> AGP, Leg. 667. BNE, Mss. 14605/5, versión en castellano *La guerra y la paz entre los elementos. Alegoría cómica, alusiva al glorioso día del feliz nacimiento de Maria Luis Gabriela, Reyna de España, nuestra Señora (que Dios guarde)*.

<sup>53</sup> J. A. de ARMONA: *Memorias cronológicas sobre la representación de las comedias en España*, ed. de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos, M<sup>a</sup> del Carmen Sánchez, Vitoria 1988, p. 262. El texto de Armona fue seguido por Barbieri en el prólogo que escribió en la obra de L. CARMENA Y MILLÁN: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid 1878 y mas tarde por E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, *op. cit.*, pp. 28-29: “Estas obras eran pues, verdaderos melodramas al estilo de los mas antiguos que se compusieron en Italia”, asentando ambos en la historiografía musicológica un error que se ha sostenido hasta el citado trabajo de Bajini y posteriormente.

en una fecha tan tardía como el 17 de noviembre de 1707, en la representación de la zarzuela *Todo lo vence el amor*<sup>54</sup>, texto de Antonio de Zamora y música de compositor desconocido<sup>55</sup>, organizada por el Ayuntamiento de Madrid para celebrar el feliz nacimiento del infante D. Luis y estrenada el 17 de noviembre en el coliseo del Buen Retiro, se podía leer lo siguiente en la *Instrucción* del texto:

No es dudable, Señor, que no acostumbrado Vuestra Majestad, ni la Reyna nuestra Señora a estos fetejos nacionales, avrá tenido no poco que estrañar la vista, ò que construir el discurso entre las confusiones del Theatro; y aun por esso estampó oy nuestro cuidado la obra, sin mas fin, que el de que en Vuestras Magestades satisfaga à la alta comprehension las dudas la facilidad de las lineas...<sup>56</sup>.

Al escaso interés por las representaciones españolas se sumaba la dificultad de poder contar con una compañía estable de teatro francés que le entretuviese, teniendo que conformarse con actores de paso o aficionados, según escribía al duque de Gramont el 9 de febrero de 1708:

Tenemos esta noche la diversión del *Médecin malgré luy*, cuya representación está tan bien hecha como por los comediantes de París, aunque los de aquí no sean de profesión<sup>57</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que la compañía de teatro italiana ocupase un lugar muy destacado en la vida cortesana durante los primeros años de su reinado.

<sup>54</sup> *Comedia nueva intitulada. Todo lo vence el amor. Fiesta que se executó a sus Majestades en el Coliseo del Sitio real de el Buen Retiro. En celebridad del deseado feliz nacimiento de nuestro Serenísimo Príncipe don Luis Fernando de Borbón. A expensas de la muy noble, leal, imperial, coronada villa de Madrid. Quien la dedica a la alta católica Majestad del Rey nuestro señor (que Dios guarde...).* Escribióla Antonio Zamora, *Gentilhombre de la casa del rey nuestro señor, y oficial de la Secretaría de la Nueva España. Año de 1707.* [Madrid s.n.]. BNE, T/ 19.651. El libreto fue impreso por P<sup>a</sup> de Villafranca, grabador real, los gastos corrieron a cargo del Ayuntamiento con gran fasto, el nacimiento del infante garantizaba la estabilidad del gobierno y sobre todo la legitimidad y continuidad de la dinastía borbónica, en momentos críticos de la Guerra de Sucesión.

<sup>55</sup> L. IGLESIAS DE SOUZA: *Teatro lírico español*, A Coruña, III, p. 753. E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, *op. cit.*, pp. 71 y 74, estima que hacía siete años que no se cantaba en Madrid una obra en castellano.

<sup>56</sup> *Ibidem*. Se repitió el 7 de diciembre para que la viese el duque de Orleáns y el 9 en los teatros públicos.

<sup>57</sup> Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 330.

Conviene recordar que fue precisamente en 1702, durante su breve estancia en Nápoles, cuando el rey sufrió su primer ataque de melancolía, este episodio fue una llamada de atención importante sobre la existencia de un problema serio de salud mental que tenía sus consecuencias mas directas, también, en el ámbito político ante su incapacidad para gobernar, pero permitió comprobar como el recurso a la utilización del teatro y la música tenían un carácter terapéutico que le ayudaba a superar los estados de crisis. Este recurso fue utilizado en otros momentos claves de su reinado, especialmente después del matrimonio con su segunda esposa la reina Isabel de Farnesio mujer cultivada en las artes y gran aficionada a la música <sup>58</sup>. Nada mas llegar la reina solicitó a Alberoni hiciese venir nuevamente a los cómicos italianos para la representación de comedias, ante la insatisfacción que le producían las comedias españolas, favoreciendo la reconstrucción de la compañía de los trufaldines que se encontraba por entonces desmantelada y que de forma tan destacada había sido protegida por el rey en su primera época. El 15 de octubre de 1715 estaba ya formada la compañía, algunos de cuyos integrantes habían estado anteriormente en España <sup>59</sup>, este mismo día los cómicos firmaban sus contratos en Parma. El 1 de enero de 1716 se encontraban ya en Madrid en condiciones de representar en el coliseo del Buen Retiro <sup>60</sup>.

Al menos se pueden contabilizar tres ocasiones significativas durante el reinado de Felipe V, en las que la música ejerció esta función terapéutica: es el caso del año 1720 que analizo a continuación; posteriormente los años 1728-1733, cuando se produjo el traslado de la corte, primero, a Badajoz para celebrar los desposorios del príncipe de Asturias (Fernando VI) con Bárbara de Braganza y después la estancia en Sevilla. Como ya sugiriese Tortella en esta ciudad residía la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias, una de cuyas especialidades era la musicoterapia aplicada a la sanación de la mente y el espíritu, es muy posible

<sup>58</sup> J. MARTÍNEZ MILLÁN: “La Casa de la reina Isabel de Farnesio (1715-1766)”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> P. MARÇAL LOURENÇO (coords.): *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas*, Madrid 2008, I, pp. 584-618. Es de obligada consulta para un estudio de la casa de la reina y para una visión renovadora del reinado de Felipe V y el papel ejercido por su segunda esposa.

<sup>59</sup> N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, p. 207, puede consultarse el listado completo de los cómicos.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 211. F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, fija esta fecha el 4 de mayo de 1716.

que la permanencia de la corte durante un periodo tan prolongado se debiese, entre otras causas, a la necesidad de comprobar si esta aplicación de la medicina solucionaba el problema regio <sup>61</sup>. Durante esta estancia el rey se hizo acompañar por una parte de la compañía italiana de teatro y además por algunos músicos que estuvieron bajo la dirección del “director de las óperas italianas”, Felipe Falconi, a quien el rey había otorgado este nombramiento, ellos fueron los encargados de entretener sus horas de ocio <sup>62</sup>. En esta idea del carácter terapéutico de la música incide también Cotarelo y Mori:

Una parte de la compañía [italiana de teatro], fue también a Andalucía, pues consta en las historias que para divertir las negras melancolías del rey Felipe se cantaban, en ciertas noches en las que el Monarca parecía vivir como racional, serenatas italianas, género de música que de era muy pagado <sup>63</sup>.

Y por último el momento álgido con la contratación del castrato Farinelli en 1737, ampliamente estudiado. En todas las ocasiones la música elegida para esta función fue preferentemente la del teatro con música italiano o interpretada y dirigida por músicos italianos. Los estados depresivos del rey empezaron a ser mas acusados a partir de 1717, fecha en la que sufrió una gran crisis que le llevó a Alberoni a decir: “Fue acometido por tan larga agonía que creimos que iba a expirar de un momento a otro” <sup>64</sup>. Pero fue el pesar que le causó la conspiración del príncipe de Cellamare y la traición de la familia francesa que desembocó en la guerra de 1719, la causa directa de que el rey entrase en un grave estado depresivo, que le llevó el 27 de julio de 1720 a redactar con su esposa un voto secreto comprometiéndose a dejar el trono antes del día de todos los Santos de 1723 <sup>65</sup>, su salud mental se había deteriorado propiciando severos cuadros depresivos. Y fue precisamente este año de 1720 cuando se observa el inicio de una

<sup>61</sup> J. TORTELLA: “Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música”, en E. SERRANO MARTÍN (ed.): *Felipe V y su tiempo...*, op. cit., II, pp. 709-732.

<sup>62</sup> P. BOLAÑOS: “Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V (1729-1733)”, en K. SABIK (ed.): *Théâtre, Musique & Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia 1997.

<sup>63</sup> E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, op. cit., p. 59.

<sup>64</sup> C. MARTÍNEZ SHAW: *Felipe V*, Madrid 2001, p. 104.

<sup>65</sup> AGP, Felipe V, Leg. 215/1.

gran efervescencia en la actividad musical teatral en la corte que llama poderosamente la atención si se compara con la programación de las décadas precedentes<sup>66</sup>. Fue precisamente en 1720 cuando se contrataron de golpe tres nuevos músicos italianos para la Real Capilla, dos de ellos de voz y un tercero violinista, tal y como figura en el siguiente oficio:

También da cuenta a V.M. de haver en la Iglesia de Sevilla dos músicos eclesiásticos, tiple y contralto, ytalianos, de buena voz y destreza a quienes conocen algunos de la capilla, y los más tienen noticia de ellos, para que si V.M. gusta de que vengan a ella, los llame el Patriarca, como a recibidos, previniendo que lo menos que se les puede señalar a cada uno son mil ducados. Y para en este caso, dize hará presente a V.M. como se podrán desembarazar de la Capilla dos plazas de quinientos cada una, y el modo de acomodar a los músicos que la sirven, sin gravamen de la Rl hazienda, y que solo le tenga mil ducados por la autoridad y servizío de los dos músicos de Sevilla, que ayudarán mucho a componer el todo de la Capilla<sup>67</sup>.

Estos músicos de voz no eran otros que Justino Pirochi (tiple) y Sebastián Nalducci (contralto), a los que se otorgó el mismo salario de 1.000 ducados que al primer tiple, el sueldo mas alto entre los músicos de voz, contraviniendo con esta decisión, no sólo el sistema de acceso por oposiciones que el propio monarca había estipulado en la reforma de la planta de 1701, sino también la adjudicación de un sueldo que en ningún caso les correspondía atendiendo al orden de prelación, Pirochi era el último tiple y Nalducci el último contralto. Su incorporación aumentó el número de voces pasando los tiples de 5 a 6 y los contraltos de 4 a 5, dejando un tanto descompensado el cuerpo de voces de la capilla, ya que sólo contaba con 3 tenores y 2 voces de bajo<sup>68</sup>.

Es muy posible que la belleza de su voz fuese el factor determinante para recibir este trato privilegiado, tal y como apuntaba el Patriarca y que además de cantar en la capilla lo hiciesen en privado para el rey, como sucedió posteriormente con Farinelli, en 1737, sólo así se explica que en las jornadas realizadas entre 1725 y 1733 estuviesen siempre presentes en el séquito del monarca, y

<sup>66</sup> R. ANDIOC-M. COULON: *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, 2 vols., Madrid 2008. Debe de utilizarse para ver la programación en los teatros urbanos. Consúltense los apéndices de la obra de W. M. BUSSEY: *French and Italian influence on the zarzuela...*, *op. cit.*

<sup>67</sup> AGP, Expediente Personal Giacomo Facco, 16882/18. 22-I-1720.

<sup>68</sup> AGP, Felipe V, Leg. 348.

que fuesen además dos de los músicos de voz elegidos para acompañarle en la prolongada estancia de la corte en Sevilla <sup>69</sup>, de hecho Pirochi falleció en esta ciudad en 1731. Fueron también elegidos para formar parte de la nueva capilla creada por el rey en San Ildefonso en 1724, en el momento de la abdicación <sup>70</sup>. Cuando se produjo el segundo mandato de Felipe V y su retorno a la corte de Madrid estos músicos volvieron a sus puestos originales en la capilla palatina del antiguo Alcázar, su sueldo había mejorado ostensiblemente desde su contratación en 1720, pasando de 1.000 ducados a 1.600 que era lo que cobraban en San Ildefonso, al gratificarse a los músicos de voz con un aumento de 600 ducados por el cambio de destino. Esta gratificación se les mantuvo al incorporarse nuevamente a la Real Capilla pues tal y como ordenase el rey debían volver con “los mismos gozes que se les señalaron y tenían en aquel sitio” <sup>71</sup>, cobrando tanto Justino Pirochi como Sebastián Nalducci un sueldo superior al del maestro de la Real Capilla, José de Torres, que era el puesto de mayor responsabilidad y representatividad dentro de la estructura de la capilla palatina y, por tanto, el mejor remunerado con 1.500 ducados <sup>72</sup>. Estimo que estos músicos deben de ser considerados como el precedente mas directo de las funciones terapéuticas que después ejerciese Farinelli.

El tercer músico contratado fue el compositor y violinista veneciano Giacomo Facco que había estado al servicio del marqués de los Balbases, D. Carlo Filippo Antonio Spínola y Colonna, virrey de Sicilia, en calidad de maestro de capilla y virtuoso de violín, había estrenado en Palermo en 1705 el *Convite hecho por José*, oratorio a 4 voces e instrumentos. En 1708 el marqués se trasladó a vivir a Messina y Facco le siguió componiendo el diálogo *La contienda entre la piedad y la incredulidad* (1708) y la serenata *Augurio de Victorias* (1710), dedicada al rey Felipe V. La pérdida de este virreinato a favor de la casa de Saboya, forzó el retorno del virrey a la corte española en junio de 1713 <sup>73</sup>, sin embargo, los lazos entre el músico y el marqués nunca se rompieron y años más tarde el compositor

<sup>69</sup> N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, pp. 486-487.

<sup>70</sup> B. LOLO: “Phelipe Falconi maestro de música de la Real Capilla...”, *op. cit.*, pp. 117-132.

<sup>71</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 103. B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> A. CETRANGOLO: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America: Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Florence 1992, pp. 42 ss.



le dedicaba su colección el *Pensieri adriarmonici*, doce conciertos para cuerda, publicado en Amsterdam en 1716 el primer libro y el segundo en 1718. No están documentadas las razones que determinaron la llegada de Facco a la corte de Madrid, y si fue el marqués quien se encargó de introducirlo en la corte, como parecería lógico, pero lo cierto es que el 22 de enero de 1720 entraba al servicio del infante D. Luis I en calidad de maestro de música, puesto que estaba vacante por el fallecimiento del también italiano Joseph Dragui Cardinalino <sup>74</sup>. Por estas mismas fechas (22 de enero) recibía el músico el ofrecimiento de Joao V, rey de Portugal, para entrar a trabajar en la Real Capilla de Lisboa e inmediatamente proponía el Patriarca que se le retuviese al servicio por ser muy necesario, y se le acomodase en la Real Capilla aunque no hubiese entonces ninguna vacante:

Dize que se halla en esta corte Jacome Faco hombre de la primera habilidad en el violón y violín, y en otras partes de la música, y es propio para que sirva en la Rl. Capilla, como le han solicitado para la de Portugal: Que aunq. no ay plaza vacante en su cuerda, se le puede recibir con seiscientos ducados, los trescientos de ellos que gozava Dn. Gabriel de Saavedra, arpista supernumerario, y a entrado en número, y no haze falta oy, la plaza supernumeraria, porque los dos arpistas son mozos, y se instituyó, por no serlo, y tener muchos achaques los q. antes las servían, y los otros trescientos ducados se le podrán asignar en vacantes de jubilados que actualmente ay en la Rl. Capilla y huviere en adelante, quedando este músico con la obligación de asistir a las funciones de capilla con el instrumento y papel, que le repartiere el maestro de ella <sup>75</sup>.

Pocos meses después de su llegada, Facco era el encargado de componer la música de la ópera italiana *Las Amazonas de España* <sup>76</sup>, que se estrenó el 27 de

<sup>74</sup> AGP, Expediente Personal Giacomo Facco, 16882/18. 22 –I-1720.

<sup>75</sup> *Ibidem*. Facco ingresó en la Real Capilla en la vacante que había dejado el italiano Giacomo Guisi por fallecimiento. AGP, Expediente Personal, C<sup>a</sup> 487/22. Buena parte de los documentos del Archivo de Palacio relativos a este músico fueron reproducidos por J. SUBIRÁ: “Jaime Facco y su obra musical en Madrid” *Anuario Musical* III (1948), pp. 109-132.

<sup>76</sup> *Las amazonas de España. Drama musical, que se ha de representar en el Real Coliseo del Buen Retiro. En solemnidad del feliz natalicio del Serenísimo Señor Don Felipe de Borbon Infante de Castilla. Consagrada a las sacras, Católicas, Augustas Majestades, Don Felipe Quinto, y Doña Isabel Farnesio, monarcas de ambos Mundos. Por la Imperial, y coronada villa de Madrid, su dichosa, y fidelissima Corte. Año de 1720.*

abril de 1720, con motivo de la celebración del nacimiento del infante don Felipe<sup>77</sup>, en esta ocasión el libreto escrito por José de Cañizares fue expresamente seleccionado por Isabel de Farnesio. La obra está inspirada en un pasaje de Plutarco que cuenta el paso de Aníbal por los Pirineos y su encuentro con unas mujeres guerreras, las amazonas<sup>78</sup>. Esta ópera constituyó todo un acontecimiento. A diferencia de las numerosas ocasiones que se habían podido escuchar óperas italianas en la corte de Barcelona siendo rey Carlos III de Habsburgo, durante la Guerra de Sucesión<sup>79</sup>, este género era poco frecuente en la corte de Madrid. Entre abril de 1720 y enero de 1724 fecha de la definitiva abdicación de Felipe V, la actividad musical fue muy importante en lo que se refiere a la representación de óperas de estilo italiano de estreno, en su mayor parte compuestas por este músico italiano, era un intento por parte de la reina de sacar al rey de su aislamiento y también de garantizar una visibilidad del monarca ante la corte, función que se vio apoyada por el trabajo del marqués Scotti nombrado por el rey, en 1721, protector y director de las óperas que se representaban en el teatro de los Caños del Peral<sup>80</sup>. Fue, además, el principio de una serie de representaciones dramático-musicales organizadas por la Villa de Madrid en honor de los monarcas, que se realizaron en el coliseo del Buen Retiro.

<sup>77</sup> R. ANDIOC-M. COULON: *Cartelera teatral madrileña...*, *op. cit.*, I, p. 97. Suspensión de las representaciones teatrales desde el 14 de abril hasta el 18 de mayo: “Desde 14 de abril cesaron las representaciones por ensayar la comedia del Coliseo [del Retiro] que se hizo a sus Majestades, a los Consejos, a Madrid, y al pueblo durante 16 días, desde el 27 de abril hasta el 13 de mayo [...] al feliz nacimiento del infante don Felipe”. No volvió a haber representaciones hasta el 13 de mayo.

<sup>78</sup> S. CASADEMUNT I FIOU: “Las Amazonas de Espanya de Jaime Facco” *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* III (1995), pp. 85-96. Se conserva un ejemplar de la partitura en la Biblioteca de Cataluña Mss. /32/29.

<sup>79</sup> A. SOMMER-MATHIS: “Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena...”, *op. cit.*, pp. 184-193. Sobre la presencia de músicos italianos en la corte de Carlos III y su importancia en la implantación de la música italiana D. LIPP: “Músicos italianos entre las cortes de Carlos III/VI en Barcelona y Viena”, en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión...*, *op. cit.*, pp. 159-180.

<sup>80</sup> J. SUBIRÁ: *El teatro del real Palacio (1849-1851)*, Madrid 1950, pp. 17-40, fundamental para las fuentes musicales en el reinado de Felipe V. J. J. CARRERAS: “Entre la zarzuela y la ópera de corte. Representaciones cortesanas en el Buen Retiro (1720-1724)”, en R. KLEINERTZ (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel 1996, pp. 49-77, para los aspectos de dramaturgia.

En enero de 1721 Facco ponía música al melodrama al estilo italiano *Amor es toda invencion Júpiter y Amphitrion* con libreto de Cañizares/Diamante, compuesta para celebrar los desposorios del príncipe de Asturias con Isabel de Orleans, se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro<sup>81</sup>. El siguiente año escribía la serenata a cuatro voces *Festejo para los días de la Reyna Nuestra Señora*, letra de Cañizares y música de Facco y también la ópera *Angelica y Medoro* (1722), para celebrar los desposorios de Luis I con M<sup>a</sup> Luisa de Borbón, texto de Antonio de Zamora con la colaboración de José de San Juan<sup>82</sup>. Pero fue en este año precisamente cuando se representó en el teatro de los Caños del Peral, bajo la dirección de Scotti, la primera ópera cantada por la compañía de los trufaldines bajo el título de *L'interesse schernito dal proprio inganno* con música de Gioacchino Landi, dedicada en esta ocasión a la reina Isabel de Farnesio, en el prólogo los cómicos reconocían, no obstante, sus limitaciones en el arte de la ópera: “*che chi canta non é sua professione, ma tuti principiante per diletto, e senza vanità di meritar titolo di virtuoso*”<sup>83</sup>.

El siguiente año de 1723 volvía a estrenar la compañía de los trufaldines otra ópera del mismo compositor, Gioacchino Landi y texto de Sebastián Biancardi (seudónimo de Domenico Lalli), con el título de *Ottone in villa*, dedicada en esta ocasión a Felipe V. Según los propios trufaldines su mayor interés radicaba en que era un drama famoso de autor conocido y de gran éxito en Italia “*del celebre Domenico Lalli, fatto già più volte con approvazione in Italia*”. Esta ópera era además conocida en el repertorio veneciano por haber sido puesta en música en su primera versión, en 1713, por Antonio Vivaldi<sup>84</sup>. Doménech considera que esta incursión de la compañía de teatro en el repertorio operístico, después del tiempo transcurrido desde su llegada de Italia, se debió a la necesidad de buscar en la novedad de la música italiana una nueva forma de granjearse el favor del público,

<sup>81</sup> BNE, T/5217: *Melodrama al estilo ytaliano, su titulo, Amor, es, todo, ymbenzion, Júpiter, y Amphitrion. Fiesta, que se, represento, a sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro: letras de Dn Joseph Cañizares, y Musica, de Dn. Jaime Facco, año, de, 1721*. Un estudio pormenorizado del libreto en el artículo citado de J. SUBIRÁ: “Jaime Facco y su obra musical...”, *op. cit.* Dio noticia de la existencia de la partitura en la Biblioteca Pública de Evora, CI’2-7/91, A. CETRANGOLO: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America...*, *op. cit.*, pp. 80-86.

<sup>82</sup> Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 383, y J. J. CARRERAS: “Entre la zarzuela y la ópera de corte...”, *op. cit.*, pp. 56-58.

<sup>83</sup> F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 221.

cuyas preferencias se centraban en la zarzuela española, pero quizás haya que buscar otra justificación en la competencia de la programación de ópera italiana que se estaba haciendo en el coliseo del Buen Retiro para la corte, es muy posible que intentasen imitar un modelo que era muy del gusto de los monarcas, no en vano dedicaban las dos óperas tanto al rey como a la reina. No obstante parece que no hubo intentos ulteriores, la falta de cantantes virtuosos y de experiencia en el nuevo género, determinaron el fin de los experimentos de la compañía que se disolvió en 1725<sup>85</sup>.

Pero fue también en 1723 con motivo de los desposorios del infante don Carlos con la princesa de Beaujolais, Felipa de Orléans, cuando se representó la ópera *La hazaña mayor de Alcides*, texto de Cañizares y música una vez mas de Giacome Facco. La importancia de la música en esta obra es muy grande, tal y como se refleja en la acotación en el segundo acto:

Ércules en un caballo de fachada con dos timbales dorados midiendo en movimiento suabe y continuo el ayre, y al compás del aria, tocándolos y la una y otra parte, Cetoy Calais con espadas y rodela y, de la otra, las dos arpías combatiéndose en buelo subcedido [*sic*] de suerte que los golpes llev[an] en el compás mismo que Hércules<sup>86</sup>.

La última obra que se pudo ver en este marco cronológico (1720-1724) fue precisamente *Fieras afemina amor* (1724), una zarzuela a la italiana que sirvió para celebrar el ascenso al trono de Luis I<sup>87</sup>. Era una adaptación de Alejandro Rodríguez de la obra de Calderón y música una vez mas de Giacome Facco que además compuso la de la loa y los sainetes<sup>88</sup>. En las óperas que se representaron

<sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 73-76.

<sup>86</sup> *La hazaña mayor de Alcides*, fol. 21r, cit. en I. LÓPEZ ALEMANY: *El teatro palaciego en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>87</sup> R. ANDIOC-M. COULON: *Cartelera teatral madrileña...*, *op. cit.*, II, p. 119.

“Desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el 12 de mayo no representaron las compañías por estar haciendo la comedia en el Retiro por la exaltación al trono a nuestro rey Dn. Luis I en fuerza de la renuncia que hizo Felipe 5º su padre”.

<sup>88</sup> *Gaceta de Madrid*, 23 de abril de 1720. I. LÓPEZ ALEMANY: *El teatro palaciego en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 28-29. Adjudica la adaptación de la obra de Calderón a Alejandro Rodríguez y “ponerla los metros para la música arreglándola al estilo presente para la mayor diversión de SSMM y el público”, cobró por esta intervención 400 ducados, al igual que Facco. Convencionalmente se le adjudica esta adaptación a Cañizares, ver J. HERRERA NAVARRO: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid 1993, p. 79.

durante este periodo destaca la incorporación del aria da capo, la utilización de los recursos del bel canto, la introducción en ocasiones de intermedios bailados en los entreactos en sustitución de entremeses y sainetes y una puesta en escena cada vez mas elaborada y espectacular, con la clara intención de crear un efecto mágico y sorprendente entre el público, así por ejemplo en la zarzuela *Fieras afemina amor* (1724) se contó con una orquesta compuesta por 35 instrumentistas. El cese de esta continuada programación de óperas italianas, que evidenciaban un gusto cortesano preferente, se produjo precisamente al producirse la abdicación de Felipe V.

### EPÍLOGO

Es evidente que en 1725, cuando Feijoo viajó a la corte de Madrid, el grupo de músicos italianos al servicio del monarca constituía a todos los efectos un núcleo de poder, bajo su responsabilidad se encontraban los puestos mas importantes en el organigrama de la Casa del rey, es decir, la educación musical de los infantes<sup>89</sup>, el aprendizaje de la danza, el puesto de maestro de la Real Capilla cuando se produjo la abdicación de Felipe V, el de director de las óperas italianas en la estancia de la corte en Sevilla, además de su aplastante predominio en el cuerpo de los instrumentos de cuerda y de voz de la capilla palatina. Su presencia alteró algunas de las normas establecidas en la reforma de la planta de 1701 instaurada por Felipe V, cuyas consecuencias se dejaron sentir en el sistema retributivo así como en el de acceso por oposiciones que en ocasiones no se respetaron, tal y como sucedió en la contratación de los músicos de voz Nalducci y Pirochi. Con el tiempo se volvió a recuperar el entramado de redes familiares que tanto caracterizaron a la capilla durante el gobierno de los Austrias, los músicos italianos fueron abriendo paso a la incorporación de sus hijos y demás familiares dentro de la estructura de la capilla, de esta manera Jacome Facco, facilitó el acceso a su hijo Pablo Facco que llegó a ser uno de los violinistas mas importantes en tiempos de Fernando VI<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Por citar un ejemplo Felipe Falconi era el maestro de música de María Ana Victoria, Giacomo Facco lo fue de Luis I y posteriormente de Carlos III, Domenico Scarlatti de Bárbara de Braganza, Francesco Corselli de los infantes mas pequeños.

<sup>90</sup> AGP, Expediente Personal, C<sup>a</sup>16882/20. Pablo Facco formó parte del prestigioso cuarteto de cuerda formado por Gabriel Terri, Antonio Marquesini y Francisco Manalt que interpretaba música de cámara para el rey Fernando VI.

Teodosio Dalp pudo colocar a sus tres hijos también violinistas: Jerónimo, Felipe y Manuel <sup>91</sup>, Carlos Philipis a su hijo Manuel Philipis <sup>92</sup>, Jacome Cler a Santiago Cler <sup>93</sup>.

Este núcleo de músicos fue, sin duda, uno de los factores determinantes en el proceso de recepción y circulación de la música italiana, su impronta también dejó huella en los inventarios realizados por los notarios en la testificación de las librerías o papeleras de música de muchos músicos relevantes al servicio del monarca Felipe V. Es el caso de los bienes del maestro de danza Sebastián Cristiani de Scío, en cuya biblioteca se tasaron, además de libros de cantadas y conciertos que posiblemente fuesen de autores italianos, los que se anuncian a continuación:

105 libros de diversas comedias y óperas en idiomas italiano y español; 39 libros grandes de comedias y óperas de mano escritas en italiano; 10 libros de diversas comedias en italiano y el uno de ellos en español; [...] 6 libros de sonatas de Vivaldi atados en pergamino que se componen, primer violín, segundo y tercero violín, viola, órgano y vaxo; 3 libros de sonatas de Corelli, atados en pergamino que se componen de primero y segundo violín, y vaxo; 3 libros de sonatas de Corelli, atados en pergamino que se componen de primero, segundo violín y vaxo; 3 libros de sonatas de Corelli atados en cartón pintado que se componen de primero, segundo violín y vaxo; 3 libros de sonatas de Maschetti atados en pergamino que se componen de primero, segundo violín y vaxo; Un libro de sonatas de mano escrito de Machetti [*sic*] <sup>94</sup>.

Y también el de José Peralta, violinista al servicio de la catedral de Toledo, en cuya biblioteca figuraban obras de compositores italianos de primer orden como Corelli, la serie de sonate a tre y tres colecciones de sus obras de cámara,

<sup>91</sup> AGP, Expedientes de Personal, C<sup>a</sup> 16837/20; C<sup>a</sup> 19101/55; C<sup>a</sup> 12920/20.

<sup>92</sup> *Ibidem*, C<sup>a</sup> 12916/32.

<sup>93</sup> *Ibidem*, C<sup>a</sup> 16792/23.

<sup>94</sup> AHPM, escribano Joaquín Becerreiro y Quiroga, protocolo 16856, fols. 418-422. Madrid, 12-VII-1737. cit. en N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle...*, *op. cit.*, p. 472. El compositor "Maschetti" no existe, tal y como figura en el acta notarial y como lo recoge Morales, es evidente que se refiere a Michele Mascitti importante maestro de violín que trabajó en París desde 1704, fue considerado el sucesor de Corelli y Albinoni.

Vivaldi con *La Stravaganza*, Albinoni o Veracini con sus sonatas para violín solo, Michele Mascitti representado por sus trío-sonatas y por sus obras a solo de violín, además de otros menos conocidos como Giuseppe Valentini, Carlos Marini, Andrea Fiore <sup>95</sup>. Su presencia supuso la introducción de una nueva cultura musical, en consonancia con el gusto imperante en las restantes cortes europeas.

Cuando Feijoo escribió en 1725 su polémico *Discurso sobre la música de los templos* se limitó a reflejar una realidad socialmente asentada, la presencia de la música italiana era ya parte constituyente del estilo musical de la corte española. Es muy posible que su reciente nombramiento como maestro general de la orden de San Benito y catedrático de Vísperas de Teología en 1724, fuesen un factor determinante en la incidencia que su pensamiento y opiniones tuvieron en la época. Años más tarde sus observaciones sobre la música religiosa todavía eran alabadas y tomadas en consideración por el papa Benedicto XIV y su influencia se dejó sentir en la encíclica pastoral *Annus qui* de 1749, en la que el pensamiento de Feijoo era citado por tres veces, en ella el papa exhortaba a los obispos a que prohibiesen los abusos introducidos en la música religiosa, aunque también admitía de forma oficial el nuevo estilo concertado y la utilización del uso de los violines en el templo <sup>96</sup>. A pesar de la trascendencia que su obra tuvo, *El Discurso* no fue en ningún caso innovador en sus planteamientos <sup>97</sup>, era un texto excesivamente conservador y en ocasiones ambiguo que entraba en profunda contradicción con el espíritu general de la obra del monje benedictino, claro partidario de apostar por la modernización de una España de gran pobreza intelectual, en comparación con otras naciones europeas <sup>98</sup>.

<sup>95</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, escribano Francisco Juárez López, protocolo nº 778. Toledo, 15-XI-1734. Cit. en C. MARTÍNEZ GIL: *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pp. 359-361.

<sup>96</sup> A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit., pp. 270-273. M<sup>a</sup> SANHUESA: "Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo...", op. cit., p. 9.

<sup>97</sup> C. CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE: "Dos memoriales sobre la música...", op. cit., pp. 323-361. Es muy posible que el opúsculo de Paris y Royo conocido científicamente como *Memorial de la música de los templos* sirviese de inspiración al monje benedictino, como apunta A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit., pp. 192 ss.

<sup>98</sup> J. A. GONZÁLEZ FEJOO: *El pensamiento ético-político de B. J. Feijoo*, Oviedo 1991, pp. 69-74 para un estudio de la incidencia de los autores franceses en su pensamiento político, en particular: Bayle, Fontenelle, Fenelon, La Bruyere, Bossuet, Montesquieu.

Sin embargo, el interés del texto, mas allá de la polémica que levantó, hay que buscarlo en otra interpretación. La presencia de una nueva dinastía había supuesto un cambio claro del gusto cortesano que Feijoo denunciaba y que tenía su representación en la música italiana, cuya influencia había impregnado el ámbito inmutable de la música religiosa introduciendo elementos claramente profanizantes, muy centrados en la sensualidad y la expresión de la emocionalidad propios de la música del teatro, y por tanto alterando el recogimiento que el templo exigía. Era una música pensada para “el deleite del oído” que en definitiva reflejaba un nuevo modelo de expresión de la devoción y la religiosidad, en consonancia con una progresiva secularización que preocupaba a la orden benedictina<sup>99</sup>, en la que Feijoo era una autoridad.

El 17 de noviembre de 1748, Fernando VI promulgaba un decreto en el que manifestaba públicamente su apoyo a la obra de Feijoo acallando una polémica que se había prolongado extraordinariamente durante más de 20 años. En el mismo decreto nombraba Consejero a Feijoo, cargo honorífico que aceptaba el monje benedictino al no obligarle a tener que permanecer en la corte de Madrid:

Por cuando la general aprobación y aplauso que ha merecido en la república literaria a propios y extraños las útiles y eruditas obras de Vos, el Maestro Benito Jerónimo Feijoo, digno hijo de la religión benedictina, mueven mi real ánimo a hacer manifiesta mi gratitud a tan provechosos trabajos y a que sea notorio el deseo que me asiste de que continúen con igual acierto para mayor lustre de mis vasallos. Y que he tenido a bien, conociéndoo acreedor al señalado título de mi Consejo, condecoraros con él<sup>100</sup>.

Era el cierre de un proceso en el que la intervención del nuevo monarca fue decisiva. Poco después, en 1753 Feijoo editaba, dentro del cuarto volumen de sus *Cartas eruditas y curiosas*, uno de sus textos mas importantes sobre el arte sonoro *El deleite de la Música acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del*

<sup>99</sup> En este sentido se pronuncia G. DELPY: *L'Espagne et l'esprit européen: L'oeuvre de Feijoo (1725-1760)*, Paris 1936, pp. 199-200. Cit. en A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit.

<sup>100</sup> J. PÉREZ DE GUZMÁN: “Documentos históricos. Honores al padre Benito Feijoo”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 56 (1910), p. 184. Cit. en el prólogo escrito por Carmen Martín Gaité en la edición de la obra de B. FEIJOO: *Teatro crítico universal...*, p. 13.



*cielo*, en el prólogo se retractaba de buena parte de las ideas expuestas en su *Discurso* y en particular de lo que afectaba a la incorporación de los violines en el templo <sup>101</sup>. Por estas fechas la presencia de los músicos italianos y de su música era ya una parte irrenunciable de la vida en la corte española.

<sup>101</sup> Sobre el modernismo de Feijoo ver A. MARTÍN MORENO: “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles...”, *op. cit.*, pp. 234-237, estima que fue la obediencia al Papa una de las causas del cambio de opinión.

APÉNDICE

MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA <sup>102</sup>

1701		
<i>Maestro de Capilla</i>	Sebastián Durón	
<i>Órgano</i>	Diego Jaraba José de Torres José Sanz Manuel del Campo	
<i>Arpas</i>	Juan Francisco de Navas Antonio Armendáriz	
<i>Archilaúd</i>	Manuel Pano	
<i>Violines</i>	Manuel Isidro Pardo	Antonio Milani Carlos Philipis Jacome Guisi Francisco Gutiérrez
<i>Violones</i>	Antonio Literes	Nuncio Brancati
<i>Bajones</i>	Antonio Valdivieso Ignacio Monzón José Sánchez Pedro Carrión	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda Francisco Díaz Guitián	
<i>Soprano</i>	Pedro Paris y Royo	
<i>Contraltos</i>	Bartolomé Jimeno	Juan Angelo Marengui
<i>Tenores</i>	Isidro Urreta Pedro García Vaquedano	
<i>Bajo</i>	Mateo Cabrer	
TOTAL MÚSICOS: 27		

<sup>102</sup> Esta información ha sido obtenida de AGP, Felipe V, Nóminas, Legs. 347 y 348. Se han reproducido los nombres de los músicos respetando los originales, es decir, castellanizados. En la columna de la derecha los músicos italianos.

1720		
<i>Maestro de Capilla</i>	José de Torres	
<i>Órgano</i>	Diego de Lana Gabriel de Saavedra Ignacio Pérez José Sanz	
<i>Arpa</i>	Pedro Peralta	
<i>Violines</i>		Jaime Facco Manuel Philipis Carlos Philipis Ignacio Amato Antonio Milani Teodosio Dalp
<i>Violones</i>	Antonio Literes	Francisco Fleuri Nuncio Brancati Juan Cuzoni
<i>Bajones</i>	Antonio Valdivieso José Sánchez Antonio Loreita	
<i>Oboes</i>	José Jezebek	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda	
<i>Sopranos</i>	Vicente Paje Diego González Manuel de las Herrerías José Gutiérrez	Justino Pirochi Hipólito Nicolás Querubini
<i>Contraltos</i>	Casiano López Andrés Moreno Francisco Piquer	Sebastián Nalducci José Ignacio Ferrari
<i>Tenores</i>	Francisco Larraz Esteban Canal de la Fuente Felipe Torices	
<i>Bajos</i>	Mateo Cabrer Nicolás de Humanes	
TOTAL MÚSICOS: 37		

1725		
<i>Maestros de Capilla</i>	José de Torres	Felipe Falconi
<i>Órgano</i>	Ignacio Pérez José Sanz José Sánchez José de Nebra Diego de Lana	
<i>Arpa</i>	Pedro Peralta	
<i>Violines</i>	Antonio Raja Mateo Bayer	Pedro Innaci Ignacio Amato Antonio Milani Jaime Facco Manuel Philipis Jerónimo Dalp Cosme Pereli Gabriel Terri Miguel Geminiani Jacome Cler
<i>Violones</i>	Antonio Literes Pedro Sterlic	Juan Cuzoni Bernardo Alberich Nuncio Brancati Francisco Fleuri
<i>Bajones</i>	José Sánchez Antonio Loreita Alfonso Rubio	
<i>Oboes</i>	José Jezebek Claudio Boyenne	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda	Vicente Mantelli
<i>Sopranos</i>	Vicente Paje Diego González José Gutiérrez Manuel de las Herrerías	Juan Rapaccioli Jerónimo Bartholucci Buenaventura Gerbi Justino Pirochi
<i>Contraltos</i>	Casiano López Andrés Moreno Francisco Piquer	José Galletti Sebastián Nalducci

1725 (Cont.)		
<i>Tenores</i>	Francisco Larraz Esteban Canal de la Fuente Felipe Torices José de Alzate	José Luccioli
<i>Bajos</i>	Esteban Pasqual Mateo Cabrer	José Ignacio Ferrari
<b>TOTAL MÚSICOS: 54</b>		

1738		
<i>Maestros de Capilla</i>	José de Torres (†3-VI-1738)	Felipe Falconi (†9-IV-1738) Francisco Corselli
<i>Órgano</i>	Ignacio Pérez José Sánchez Manuel Martín Delgado José de Nebra Pedro Cifuentes Antonio Literes	
<i>Arpas</i>	Francisco de León	
<i>Violines</i>	Antonio Raja Francisco Manalt	Manuel Philipis Gabriel Terri Jaime Facco Miguel Geminiani Cosme Pereli Pablo Facco Felipe Dalp Santiago Cler
<i>Violones</i>	Antonio Literes Pedro Sterlic Francisco Zayas José Literes José Sánchez	Bernardo Alberich Francisco Fleuri Domingo Porreti

1738 (Cont.)		
<i>Bajones</i>	Antonio Loreita Alfonso Rubio Juan Pérez	
<i>Oboes</i>	José Jezebek Claudio Boyenne Luis Bucquet	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda	Vicente Mantelli
<i>Sopranos</i>	Vicente Paje Diego González José Gutiérrez Manuel de las Herrerías	Juan Rapaccioli Jerónimo Bartholucci Buenaventura Gerbi Francisco Giovanini
<i>Contraltos</i>	Casiano López Andrés Moreno Francisco Piquer	Sebastián Nalducci José Gallicani
<i>Contraltos</i>	Francisco Barrera y Beltrán Tomás de Layna Antonio Carmona Barrera	José Luccioli
<i>Bajos</i>		José Canovani Antonio Montagnana
TOTAL MÚSICOS: 54 <sup>103</sup>		

<sup>103</sup> En el cómputo total no se contabilizan a José de Torres y Felipe Falconi como maestros de la Real Capilla al fallecer este año, sí a Corselli.



*Música y músicos italianos  
en el Monasterio del Escorial  
durante las Jornadas del siglo XVIII (1700-1759)*

Gustavo Sánchez

Resulta de primordial importancia para el estudio de la música en la corte, sobre todo en el s. XVIII, tener muy en cuenta la especial circunstancia de que durante unos 9 ó 10 meses al año, la familia real permanecía fuera de Madrid, residiendo en los reales sitios del Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y El Escorial. De este modo, se hace imprescindible el estudio de todas estas Jornadas para poder reconstruir de manera fidedigna y completa la actividad musical de la corte madrileña durante este siglo y buena parte del siguiente.

El presente trabajo se centra en las Jornadas del Escorial<sup>1</sup> y en el papel que desempeñó la nueva moda musical italiana en el monasterio a través de la presencia de músicos italianos en sus claustros. En los meses de octubre y noviembre la familia real se desplazaba habitualmente al real sitio de San Lorenzo acompañada por un séquito más o menos numeroso, que fue aumentando progresivamente durante el siglo XVIII. El hecho de tratarse de un lugar de clausura no supuso una cortapisa para la ocupación, a veces casi invasiva, de los nobles y criados que venían con la Casa del Rey, de la Reina y de los Príncipes e Infantes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Agradezco la inestimable ayuda de la Profª Dra. Begoña Lolo en la elaboración del presente artículo. Ha sido primordial la consulta de los fondos de las secciones Reinados y Administrativa (Jornadas y Viajes) del Archivo General de Palacio de Madrid. Además, en El Escorial existe un importante conjunto de documentos referidos a las Jornadas, recientemente inventariado por B. MEDIAVILLA MARTÍN: *Inventario de Documentos. Real Biblioteca del Escorial (1630-1882)*, San Lorenzo del Escorial 2005.

<sup>2</sup> Véase F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: “La corte y la comunidad en las Jornadas anuales del Real Sitio de San Lorenzo” en *Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Symposium*, San Lorenzo del Escorial 1992, pp. 147-168.



Casi siempre se incluía un cierto número de músicos que, exceptuando la etapa fundacional durante el reinado de Felipe II o en algún acto extraordinario, como podían ser las exequias reales, solía quedar restringido a cuatro o cinco profesionales con funciones docentes, así como para las veladas o academias de música de cámara y el necesario acompañamiento de los bailes y danzas de Palacio.

La presencia de músicos italianos en las Jornadas del Escorial viene a ser un reflejo de la política cultural ejercida desde el reinado de Felipe V por la que fueron contratados destacados artistas de Italia como signo evidente de un cambio de dirección en las modas y gustos cortesanos. En el presente trabajo se estudiará la función de estos individuos o grupos de individuos italianos en el ámbito musical de las Jornadas del Escorial dentro de la dinámica propiamente cortesana de dichas estancias, así como la influencia que ejercieron en la actividad musical de la comunidad jerónima del monasterio.

### 1. *REINADO DE FELIPE V. PRIMEROS MÚSICOS ITALIANOS EN EL ESCORIAL*

La introducción de músicos italianos en la corte era un hecho que ya venía produciéndose desde las últimas décadas del siglo XVII, pero durante el reinado de Felipe V dicho proceso experimentó un significativo crecimiento. Fue a partir de 1714, tras las segundas nupcias del monarca con Isabel de Farnesio, cuando los gustos italianos impregnaron de forma significativa la etiqueta y protocolo cortesanos. Todo ello influyó evidentemente en la vida musical de la corte y, por supuesto, en la Real Capilla<sup>3</sup>. El número de músicos italianos, poco relevante en la planta de 1701, se mantuvo estable hasta 1714, momento a partir del cual comenzó a experimentar un crecimiento tal que pronto superó al número de músicos españoles, sobre todo, con la creación de la capilla de San Ildefonso en 1721<sup>4</sup>.

La primera noticia de músicos italianos en El Escorial durante el s. XVIII data de la Jornada de 1717, pero en un ámbito excepcional y distinto al mencionado:

<sup>3</sup> Véase B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* (h. 1670-1738), Madrid 1990, pp. 43-44.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 44-48. Véase también N. MORALES: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid 2007.

el teatral. En la lista del carruaje que partió de dicho real sitio hacia Madrid se lee lo siguiente:

Carruage p[ar]a los comediantes italianos. / Para las pers[o]nas que componen d[ic]ha compañía italiana se sirbieron (en cumplim[ien]to de la horden que para ello prezedio) seis calesas, y siete mulas de silla.

Para la conduz[i]on de la ropa de d[ic]hos comediantes, como tambien p[ar]a el teatro se ôcuparon zinco carr[o]smatos <sup>5</sup>.

Según los recientes estudios publicados por Fernando Doménech, esta compañía italiana se identifica con la llamada “segunda compañía de los Trufaldines”, favorecida por la llegada de Isabel de Farnesio y recibida en España en mayo de 1716 <sup>6</sup>. Los *Trufaldines* era una compañía de cómicos italianos que vino desde Milán con Felipe V en 1703 al tiempo que hizo su entrada triunfal en Madrid. Los cómicos se instalaron en la corte, donde permanecieron durante 22 años, interpretando principalmente *commedia dell’arte*, aunque al final de su andadura llegaron incluso a cantar ópera de forma ocasional. Su estancia en España tuvo dos etapas: una de 1703 a 1713 y otra de 1716 a 1725. Al parecer, la segunda compañía tuvo necesidad de mayor presencia musical –esto es, aumento del número de músicos– en sus representaciones a causa del nuevo repertorio lírico, de modo que el 31 de enero de 1717 fue dirigido a Nicolás de Hinojosa, pagador de la Tesorería, el siguiente Real Decreto:

He resuelto que a los seis violines, tres violones y el oboe, todos músicos instrumentos de mi Real Capilla, se les dé seis doblones a cada uno por vía de ayuda de costa por una vez, en atención al trabajo y asistencia que tienen en Palacio en las comedias italianas <sup>7</sup>.

Es de imaginar que en la Jornada de 1717 vinieron con los actores estos 10 músicos, cuyos sus nombres no aparecen especificados en la documentación consultada, aunque cabe suponer que serían los mismos que figuraban en la

<sup>5</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 303. *Lista del carruage que ha de servir a la R[e]al Casa y Fam[ili]a de la Rey[n]a N[uest]ra S[eñ]ora y Ser[en]is[im]os Prinzipe e Infantes en la prox[i]ma Jor[n]a[da] desde este R[e]al Sitio de S[a]n Lor[enz]o del Escorial a Madrid el dia 28 de ôctt[ub]re de 1717.*

<sup>6</sup> F. DOMÉNECH RICO: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell’arte en la España de Felipe V)*, Madrid 2007, pp. 61-62.

<sup>7</sup> AGP, Administrativa, Espectáculos, leg. 667. Citado por F. DOMÉNECH RICO: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, p. 70.

planta de la Real Capilla de 1715. En la nómina del mes de marzo de dicho año aparecen precisamente 6 violines (Giacomo Guisi<sup>8</sup>, Carlo Filippi, Ignazio Amato, Juan Recalte, Francisco Gutiérrez y Antonio Atilani) y 3 violones (Antonio Literes, Giovanni Flori y Giovanni Cuzoni); los oboístas son dos: José Gesembek y José Antón<sup>9</sup>. Como se puede apreciar, 6 de los 10 músicos —es decir, la mayoría— eran de origen italiano. Más difícil resulta establecer cuál fue el repertorio representado, ya que no aparece consignado por los cronistas escorialenses y tampoco existe ninguna referencia a este aspecto de la compañía entre los años 1717-1720<sup>10</sup>. No obstante, la presencia de los músicos podría apuntar a una probable representación de ópera, la primera abordada por la compañía, ya que según Doménech hay que esperar a 1720 para encontrar la primera noticia sobre este aspecto: *Las amazonas de España*, ópera española “a la italiana”<sup>11</sup>. Esta presencia italiana no fue excepcional sino que se mantuvo de forma continuada a lo largo del siglo, y pudo haber significado el primer contacto de los músicos escorialenses con el nuevo repertorio italiano. De hecho, no parece una mera coincidencia que la primera obra de un músico del monasterio (fray Juan de Alaejos) en la que se hace uso de violines esté fechada un año después, en 1718<sup>12</sup>.

En 1727 volvemos a encontrar noticias sobre músicos italianos en El Escorial. Procedentes de San Ildefonso —siguiendo el itinerario habitual de las Jornadas: El Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y El Escorial— y con Filippo Falconi a la cabeza<sup>13</sup>,

<sup>8</sup> Con el fin de proporcionar homogeneidad al presente artículo, todos los nombres de los individuos italianos citados aparecen con la ortografía original italiana, a pesar de que muchos de ellos castellanizaron su nombre o figuran en los actuales estudios y monografías en la versión castellana.

<sup>9</sup> Véase A. MARTÍN MORENO: *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid 1985, p. 32. El requerimiento de un sólo oboe, teniendo en cuenta la antigüedad y mayor experiencia de José Gesembek, hacen pensar que recayó en él la participación en la compañía.

<sup>10</sup> Véase F. DOMÉNECH RICO: *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral...*, op. cit., p. 70.

<sup>11</sup> *Ibidem*. La laguna documental sobre el repertorio de la “segunda” compañía entre 1717 y 1720, y el nuevo cambio de dirección en el mismo permiten establecer tal hipótesis.

<sup>12</sup> BE, 5-4. Fray J. DE ALAEJOS: *Moradores del mundo*, Villancico a San Lorenzo, 1718, para 3 coros, violines, 2 órganos y acompañamiento.

<sup>13</sup> Véase B. LOLO: “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)”, *Anuario Musical* 45 (1990), pp. 117-132.

vino una numerosa sección de músicos de la Real Capilla, cuya planta coincide prácticamente con la de la capilla de San Ildefonso en 1721 <sup>14</sup>:

<i>Nombre</i>	<i>Función</i>	<i>Escorial 1727</i>	<i>San Ildefonso 1721</i>
Filippo Falconi	Maestro de Capilla	X	X
Manuel de las Herrerías	Tiple	X	X
Giustino Pirochi	Tiple	X	X
Giovanni Rapachoti	Tiple	X	–
Girolamo Bartolucci	Contralto	X	X
Sebastiano Nalducci	Contralto	X	X
José Alzate	Tenor	X	X
Giuseppe Lucioli	Tenor	X	X
Esteban Pascual	Bajo	X	X
Giacomo Facco	Violín	X	X
Michele Geminiani	Violín	X	X
Gabriel Terri	Violín	X	X
Mateo Bayer	Violín	X	X
Antonio Raja	Violín	X	X
Pedro Esterlic	Violón	X	X
Giovanni Cuzoni	Violón	X	–
Nunzio Brancati	Violón bajo	X	X
Bernardo Alberico	Violón bajo	X	X
Vincenzo Manteli	Clarín	X	X
Diego de Lana	Órgano	X	X
Pedro de Echevarría	Organero	X	–
Antonio de Zayas	Copiante	X	X

<sup>14</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 175. *Ajustam[ien]to de los carruajes que se han ocupado por las R[eale]s Fam[ili]as y oficios de todas clases de S. Mag[esta]d Pr[íncip]e N[uest]ro Sr. Sres. Infantes D[o]n Carlos, y D[o]n Phelipe en la Jornada que se ha ejecutado desde el R[ea]l Sitio de S[a]n Ildephonso, á este del Escorial en 18 de octubre de 1727.*

¿Cuál fue su función durante los 40 días que permanecieron en el monasterio, entre el 18 de octubre y el 27 de noviembre? ¿Qué repertorio pudieron haber interpretado en sus actuaciones? Resulta difícil responder a estas cuestiones por dos razones, principalmente. En primer lugar, ni los cronistas escurialenses ni la documentación conservada hacen mención a ningún evento excepcional (funerales, conmemoraciones festivas, etc.) que justifique la presencia de la Real Capilla en el monasterio. Y en segundo lugar, en su archivo musical no se conservan obras de ninguno de los músicos que acudieron a la Jornada y las que hay de otros compositores de la Real Capilla activos en ese momento (José de Nebra, Antonio Litteres y José de Torres) carecen de fecha de composición o pertenecen a otros años, lo que complica extraer conclusiones al respecto. No obstante, sea cual fuere el repertorio acometido por la agrupación, no cabe duda de que debió enmarcarse dentro de las pautas de la nueva moda y estilo italianos, tal y como venía siendo habitual en el repertorio de palacio en aquellos años. Además, la presencia de estos músicos (en su mayoría italianos) durante la estancia escurialense debió conllevar algún tipo de influencia en la capilla del monasterio, todavía anclada en el repertorio tradicional del s. XVII, en el que los violines venían siendo tímidamente introducidos desde el referido año de 1718.

Habitualmente, la mayor parte de los músicos que acudían a las Jornadas cumplían ciertas funciones docentes como maestros de violín, violón o clavicordio de los diferentes miembros de la familia real. Durante el reinado de Felipe V predominaron los de procedencia italiana, como Giacomo Facco, Francesco Corselli, Domenico Scarlatti y Domenico Porreti. El primero de ellos, violinista de la Real Capilla y maestro del príncipe Luis (1720-1724) y del infante Carlos hasta que marchó a Nápoles en 1731<sup>15</sup>, tan sólo figura en el Escorial junto a la Real Capilla en la citada Jornada de 1727. Mucho más asidua fue la presencia de Francesco Corselli (1702-1778), consumado virtuoso de clave y violín, maestro de capilla y compositor de música sacra y teatral. Había llegado a Madrid en 1733 para buscar fortuna en la corte —sin duda, su origen parmesano fue decisivo para su aceptación por parte de la reina Isabel de Farnesio—, donde permaneció hasta su muerte en 1778, siempre al servicio de la corona española como maestro de la Real Capilla (1738-1778) y maestro de música de los infantes (1733-

<sup>15</sup> Véase J. SUBIRÁ: “Jaime Facco y su obra musical en Madrid”, *Anuario Musical* 3 (1948), pp. 19-132. L. SIEMENS HERNÁNDEZ: “Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII”, *Revista de Musicología* 11/3 (1988), pp. 670-672.

1757)<sup>16</sup>. La presencia de Corselli en las Jornadas del Escorial se puede constatar desde 1734, en que aparece como “m[aest]ro de musica que enseña a la S[eño]ra Infanta D<sup>a</sup> Maria Theresa”<sup>17</sup>, hasta el de 1745<sup>18</sup>; después es presumible que continuase participando en las jornadas hasta 1757, fecha en que fue relegado de dicho cargo y se dedicó exclusivamente a sus funciones como maestro de la Real Capilla. Sorprende, no obstante, conociendo además su fértil producción compositiva, que no se conserve ni una sola obra de este autor en el archivo del Escorial.

Otro renombrado italiano presente en El Escorial en calidad de maestro de clave de María Bárbara de Braganza, fue Domenico Scarlatti (1685-1757)<sup>19</sup>. En 1728 vino a España con la princesa tras siete años de estancia en la corte de Juan V, permaneció en Sevilla junto a la familia real española —allí instalada con motivo del viaje a Andalucía (1728-1733)— hasta 1733, y ese año se trasladó definitivamente a la corte madrileña junto con la comitiva real<sup>20</sup>. Fue huésped del monasterio al menos durante los años 1737, 1738, 1739 y 1740<sup>21</sup>, pero sabiendo que permaneció en Madrid hasta su muerte en 1757 es muy probable que también estuviera presente en las Jornadas posteriores, en las que fray Antonio Soler pudo haber recibido lecciones del maestro italiano, tal y como ha señalado Samuel Rubio<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Véase N. A. SOLAR QUINTES: “El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía”, *Anuario Musical* 6 (1951), pp. 179-204. B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 96-100. L. SIEMENS HERNÁNDEZ: “Los violinistas compositores en la corte española...”, *op. cit.*, pp. 687-688.

<sup>17</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 171. *Relacion de los criados que se hallan sirviendo á S. M. Principe y Ser[enisi]mo S[eñ]or Infante D[o]n Phelipe en este R[ea]l Sitio de S[a]n Ildefonso, y deuen passar al de S[a]n Lorenzo en la presente Jornada, del año de 1734 [...]*.

<sup>18</sup> AGP, Reinados, Felipe V, legs. 165, 170, 183, 186 y 187. AGP, Patrimonios, El Escorial, leg. 1.829. Véase ANEXO I.

<sup>19</sup> Véase R. PAGANO: *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milán 1985. A. RUIZ TARAZONA y Á. PEDRERO ENCABO: “Scarlatti, Domenico [Giuseppe Domenico]” en *Diccionario de la Música Española...* IX, pp. 853-857.

<sup>20</sup> Véase el artículo de J. TORTELLA: “Farinelli y Scarlatti: Las dos caras de Jano en la corte borbónica (1729-1757)”, publicado en esta misma obra, pp. 2159-2189.

<sup>21</sup> AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 783. AGP, Patrimonios, El Escorial, leg. 1.829.

<sup>22</sup> Véase S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler: vida y obra”, en *Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial en el Cuarto Centenario de su creación 1563-1963*, San Lorenzo del Escorial 1964, p. 476.

Pero al margen de estos músicos con funciones principalmente docentes –aunque también servían como músicos de cámara–, hubo otros destacados virtuosos italianos que desempeñaron un importante papel en la música de cámara con que se solía acompañar y deleitar a la familia real en sus Jornadas. Gracias a la gestión de Isabel de Farnesio, en agosto de 1737 llegaba de Londres el famoso Carlo Broschi “Farinelli” (1705–1782) para tratar de paliar a través de su canto el constante estado de abatimiento y melancolía en que había caído Felipe V desde hacía unos años<sup>23</sup>. Tras una primera estancia en San Ildefonso, Farinelli vino ese mismo otoño de 1737 al Escorial. Todo fueron atenciones para con el virtuoso, de forma que se le alojó en una de las mejores celdas del monasterio, localizada en la galería de mediodía del claustro principal<sup>24</sup>, concretamente en la “que estuvo aplicada en otra ocasion para el arquitecto D[o]n Juan Bap[tis]ta de Yubarra ya difunto”<sup>25</sup>. A fines de agosto era nombrado por Felipe V “familiar criado mío”, de cuya orden existe incluso una copia en el propio monasterio<sup>26</sup>. Pero aún más se evidencia el regalo con que era atendido el virtuoso italiano en la solicitud que al año siguiente hizo el mismo Sebastián de la Cuadra al prior, para que se le cambiase la celda porque la anterior estaba expuesta “â los tufos de carbón” y “padeciendo el menz[iona]do inconv[enien]te, es mui factible se le deteriore la voz, cossa que discurro seria de grave disgusto â Sus Mag[esta]des”<sup>27</sup>. Una última prueba del exquisito trato recibido por el virtuoso italiano en El Escorial lo constituye el nuevo cambio de celda que ordenó Fernando VI en 1756 para que pasase a ocupar no una sino dos celdas, las que habitara anteriormente el recién destituido Ministro de Hacienda, Marqués de Ensenada, localizadas en el paño de oriente y muy cerca de las estancias reales<sup>28</sup>. Pero parece que fueron

<sup>23</sup> Véase P. BARBIER: *Le castrat des Lumières*, Paris 1994, pp. 109–116. Véase también N. A. SOLAR QUINTES: “Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)”, *Anuario Musical* 3 (1948), pp. 187–204. J. TEIXIDOR BARCELÓ: *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*, ed., transcripción y estudio crítico de B. Lolo, Lérida 1993, pp. 118–119.

<sup>24</sup> Véase ANEXO III.

<sup>25</sup> BE, XXII, 11/11. *Carta del Mayordomo Mayor al Prior, 16-10-1737*.

<sup>26</sup> BE, XXII, 12. *Nombramiento de Carlo Broschi como criado del Rey, 30-8-1737*.

<sup>27</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 159. *Carta del Mayordomo Mayor al Prior, 10-10-1738*. Véase la carta completa en ANEXO IV.

<sup>28</sup> BE, XXIV, 32/4: *Carta del Duque de Alba al Prior, 6-10-1756*. Véase ANEXO III.

insuficientes todos los halagos y comodidades para que Farinelli no dejase de sentir un continuo malestar, agravado por cierta enfermedad padecida en el monasterio el mismo año de su llegada —¿quizás debido a los “tufos del carbón”?— viéndose incluso “perdido”, según expresaba en una carta a su amigo el conde Sicinio Pepoli<sup>29</sup>. Todavía llegó más lejos su apatía por el real sitio, al cual se refirió en alguna ocasión como “esta Sagrada Pocilga” (*questo Sacro Porcile*)<sup>30</sup>.

El virtuoso Domenico Porreti (†1783), violón de la Real Capilla desde 1733 hasta el año en que falleció, y de quien Farinelli no dudó en elogiar su dominio del instrumento diciendo que él sólo “componía con su violoncelo, y sus dedos toda la orquesta”<sup>31</sup>, fue también asiduo huésped de las Jornadas escurialenses, de modo que desde el año 1737 hasta 1782 se halla presente de manera casi continua en las listas de carruaje y celdas relativas a dichas Jornadas<sup>32</sup>.

La presencia de Farinelli junto a Scarlatti, Corselli y Porreti durante las Jornadas de San Lorenzo de los años 1737-1746 evidencia una práctica musical de cámara dominada por los músicos italianos que tuvo su continuación en el reinado de su sucesor, Fernando VI. Un conjunto básico, formado por la voz del castrato y el preciso acompañamiento de uno o dos violines, violón y clave, instrumentos interpretados respectivamente por Corselli (y Paolo Facco, Cosme Pereli u otros), Porreti y Scarlatti. Un grupo íntegramente italiano que abordó un repertorio asimismo italiano, constituido principalmente por recitativos y arias procedentes de óperas o de carácter independiente. Al contrario de lo que sucede en otros periodos, no se conserva en El Escorial ninguna partitura de este género correspondiente al reinado de Felipe V. Por este motivo habría que buscarlo en los archivos del Palacio de Madrid, sede habitual de los músicos de la cámara y de la capilla del rey. Así pues, podemos suponer que los virtuosos

<sup>29</sup> Véase C. BROSCHI “FARINELLI”: *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, ed. de C. Vitali y F. Boris, Palermo 2000, p. 151. *Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 28-8-1738*: “Una volta all’Escorial sono stato poco bene, e mi viddi perso”.

<sup>30</sup> Véase C. BROSCHI “FARINELLI”: *La solitudine amica...*, op. cit., p. 183. *Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 13-11-1742*: “Già Sua Eccellenza signor Duca d’Atrisco sa con qual mal animo la sua Dama sta mal volentieri in questo Sacro Porcile”.

<sup>31</sup> C. BROSCHI “FARINELLI”: *Fiestas Reales*, Madrid 1992, p. 64.

<sup>32</sup> AGP, Reinados, Felipe V, legs. 165, 169, 186 y 187. AGP, Reinados, Carlos III, legs. 104, 105, 110 y 120. AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 783. AGP, Patrimonios, El Escorial, leg. 1.829. Véase ANEXO I.



debieron interpretar en sus jornadas escurialenses alguna de las 26 arias italianas de autor anónimo conservadas en el Archivo General de Palacio<sup>33</sup> u otras similares perdidas o en paradero desconocido. Si seguimos las referencias del propio Farinelli, cada día cantaba 8 ó 9 arias<sup>34</sup>, de las que nos han llegado algunos títulos a través de Giovenale Sacchi, como “*Pallido il sole*” y “*Per questo dolce amplesso*”, de la ópera *Artaserse* de Hasse; “*Fortunate passate mie pene*”, escrita por Attilio Ariosti para dicha ópera; “*Quell’usignolo che innamorato*”, de la *Merope* de Giacomelli<sup>35</sup>. Se trataba de arias que el virtuoso había interpretado con clamoroso éxito en los escenarios de Londres y París.

No cabe duda de que la presencia de músicos italianos en el monasterio ejerció una notable influencia en la actividad musical de la comunidad jerónima. Durante más de dos meses la corte “invadía” literalmente el monasterio y los principales criados e invitados de la Casa Real —entre ellos, los músicos— eran alojados en las celdas de los monjes<sup>36</sup>. Para ello se procedía al desalojo de entre 40 y 100 religiosos de sus respectivas celdas, los cuales eran reagrupados en otras estancias en condiciones bastante incómodas, ya que incluso convivían 4 y hasta 5 monjes en una misma celda. Ante tal situación, el prior tuvo que intervenir en diversas ocasiones con el fin de garantizar el correcto cumplimiento de los oficios divinos y demás obligaciones monásticas. Una de estas intervenciones aparece reflejada en una carta del prior fray Pedro Reinoso, dirigida al mayordomo mayor en octubre de 1738, que transcribimos íntegramente por la síntesis informativa que supone para el tema que nos ocupa:

<sup>33</sup> J. PERIS LACASA (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1993, pp. 223-232.

<sup>34</sup> Véase C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 143-144. Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 16-2-1738: “*mi bevo tutte le sante sere 8 in 9 arie in corpo, non v’è mai riposo*”.

<sup>35</sup> G. SACCHI: *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*, Venezia 1784. Citado por C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>36</sup> Véase F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: “La corte y la comunidad en las Jornadas anuales...”, *op. cit.* Para hacernos una idea de la distribución de las celdas incorporamos en el ANEXO II un listado original correspondiente al año 1737 y su transcripción, junto a dos planos parciales del monasterio (ANEXO III) en los que se detallan las partes del claustro principal y el Colegio, donde solían ser aposentados los músicos y el resto de huéspedes durante las Jornadas.

† / Ex[celentísi]mo Sr. / Muy Sr. mio: Con la ocasion de la proxima inminente Jornada de Sus Magestades a su R[ea]l Sitio de S[a]n Lorenzo, me puse esta mañana a los pies del Rey N[uest]ro Sr. (que D[i]os g[uar]de) y le suplique fuese serbido mandar moderar el exceso de alojamientos de celdas, que se pidio el año pasado, haziendo presente a Su Mag[esta]d que el combento se compone de 112 celdas, incluidas todas las de la enfermeria; y para ellas son existentes en el monasterio de 85 a 90 monges; el Colegio tiene 42 celdas, y quatro de enfermeria; que las dos de que una tiene tres estancias sirbe de alojamiento al Embajador del Rey de las Dos Sicilias. Y siendo precisam[en]te necesario; que los monges combentuales esten debidam[en]te alojados, de forma, que tengan alguna quietud y sosiego para cumplir con los oficios divinos misas, aniversarios, velas, y oracion continua, y vnas obligaciones monasticas con la solemnidad y mag[esta]d que en aquel R[ea]l Monasterio se celebran, y es notorio a toda la Corte; y que los religiosos colegiales esten assimismo acomodados de modo, que no cesen los estudios y se tengan las funciones literarias acostumbradas con el lustre, y esplendor, que es notorio. Concluio suplicando a Su Mag[esta]d se sirbiese mandar, que alojados los monges de dos en dos, así en el combento como en el Colegio, todo el resto quedase para la Real Familia prometiendo de mi parte, alargar quanto me fuese posible.

En el año pasado con las 72 celdas que se pidieron estubieron los monges alojados, de quatro en quatro, y de cinco en cinco, sin tener rato ni quietud de reposo porque la contraposicion de las horas de los cortesanos que alojan las celdas, por lo que algunos, necesitando el reposo necesario recurrian a mi a que los escusase de los oficios divinos, y otras obligaciones, deo otros inconvenientes, que tengo representados a V[uestra] Ex[celenci]a de faltar la clausura, el silencio, y otras observancias monasticas, y no siendo esto del servicio de los reyes n[uest]ros s[eñ]ores pues no lo es del servicio del Altissimo, considero por de mi precisa obligacion el representarselo en esta a V[uestra] Ex[celenci]a para que lo haga presente al Rey N[uestro] Sr. cuia resolucion yo obedecere con todo rendim[ien]to como es tambien de mi obligacion.

Esta me urge a partir mañana para S[a]n Lorenzo a dar las disposiciones necesarias p[ar]a la Jornada por lo que no puedo repetirme personalm[en]te a la obediencia de V[uestra] Ex[celenci]a a quien pido, del Altissimo toda salud y felicidad. De este R[ea]l Sitio de S[a]n Ildefonso y

octub[r]e 8 de 1738. / Ex[celentísi]mo Señor. / B[esa] l[as] m[anos] de S[u] Ex[celenci]a su m[en]or serv[id]or, fr. Pedro Reynoso [fdo. y rdo.]. / Ex[celentísi]mo Sr. D[o]n Sebastian de la Quadra <sup>37</sup>.

En tales situaciones como las que describe fray Pedro Reinoso, la convivencia en los claustros entre cortesanos y los monjes resulta más que evidente, facilitando a los músicos de una y otra comunidad interesantes relaciones de las que generalmente saldrían más beneficiados los jerónimos, dada la manifiesta superioridad y excelencia de los músicos del rey. Durante las jornadas los monjes escucharon –y incluso pudieron compartir atril con ellos– a consumados virtuosos italianos que interpretaban a su vez composiciones del nuevo estilo llegado de Italia. No debe resultar extraño pues que los jerónimos compusiesen e interpretasen obras en dicho estilo, si bien se presentan en una proporción relativamente baja con respecto a los estilos autóctonos y tradicionales que venían siendo cultivados en el entorno escurialense. Incluso hubo cierta crítica desfavorable a tales novedades dentro del propio monasterio, que encajaban en la línea conservadora representada por Benito Feijoo <sup>38</sup> o Juan Francisco de Sayas <sup>39</sup>, como la que se desprende del siguiente fragmento referido a fray Pedro Serra (†1766):

Siempre estaba muy dispuesto para cantar alabanzas divinas, y plagado de achaques para cantar arias italianas, lo que guardò desde que fuè ordenado de sacerdote, hasta que murió. Queriendo el Duque de Abrantes oirle en una ocasion, le puso una aria italiana, que la sabia de memo[ri]a, y vista le respondiò, que no entendia la letra, ni la podia leer, que a màs de su cortedad de vista, mientras atendia â leer la letra, se le escaparian con facilidad los puntos de cadencia: tenia el Duque grandes ganas de oirle, y acordandose de una Salve, que trahia muy dificultosa, por la gran variacion, y copia de modulaciones, le dixo, pues cante usted esta Salve, que no tropezarà en la letra, y la cogiò y executo de repente, con grande admiraciòn del Duque, y demàs que alli estaban <sup>40</sup>.

<sup>37</sup> AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 784. *Carta del Prior al Mayordomo Mayor, 8-10-1738*.

<sup>38</sup> B. J. FEIJOO: *Teatro Crítico Universal*, Madrid 1726.

<sup>39</sup> J. F. DE SAYAS: *Musica canonica, motetica, y sagrada, su origen, y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas*, Pamplona 1765.

<sup>40</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales de los Jerónimos de San Lorenzo del Escorial*, 2 vols., San Lorenzo del Escorial 2001, II, p. 698.

Queda puesto claramente de manifiesto –al menos en la letra; otra cosa sería la práctica– que estaba considerada como más elevada la música tradicional eclesiástica (aquí representada por una Salve) que la nueva música italiana, con sus arias y recitados. Téngase en cuenta que en la anécdota el monje jerónimo estaba frente a un seglar –un cortesano– y por lo tanto debía dar la adecuada imagen correspondiente a su hábito. Muy distintas habrían sido otro tipo de situaciones en las que los religiosos estaban “a sus anchas” en las fiestas litúrgicas o incluso profanas (por ejemplo, Carnavales) del monasterio, algo confirmado por el conjunto de obras con rasgos italianizantes conservadas en el archivo del monasterio.

Así pues, y después de realizar un estudio de conjunto de todas estas obras, llegamos a una conclusión similar a la de otros centros eclesiásticos o incluso teatrales: las nuevas tendencias fueron usadas con moderación y se integraron y mezclaron con las autóctonas de raigambre tradicional y popular <sup>41</sup>.

Entre los primeros compositores escorialenses que hicieron uso del nuevo estilo italiano se encuentra el ya mencionado fray Juan de Alaejos (1687-1752). Tras profesar en 1707 “le embiaron a Madriz para que se perficionase en la composicion” <sup>42</sup>. Ya que Sebastián Durón se hallaba exiliado por aquel entonces, podemos suponer que estudió con José de Torres, maestro interino de la Real Capilla, y perfecto conocedor de las nuevas tendencias italianas, según se aprecia a través de sus composiciones y de su obra teórico-práctica *Reglas generales de acompañar* <sup>43</sup>; de hecho, en El Escorial se conserva de este autor una obra plenamente italiana: la cantada al Santísimo *Quién pudiera alcanzar* <sup>44</sup>. Por lo que se refiere a Alaejos,

<sup>41</sup> Véase M<sup>a</sup> A. VIRGILI BLANQUET: “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, *Nassarre* 3/1 (1987), pp. 95-105. M. SÁNCHEZ SISCART: “El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII”, *Nassarre* 6/2 (1990), pp. 165-188. P. R. LAIRD: “Los villancicos del s. XVII en el Monasterio del Escorial”, en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial 1993, pp. 220-221. P. CAPDEPÓN: “El villancico escorialense del s. XVIII”, en *Ibidem*, p. 249. J. J. CARRERAS: “De Litteres a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid 2000, pp. 19-28. Á. TORRENTE: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en *Ibidem*, pp. 87-94. J. J. CARRERAS: “Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff”, en *Ibidem*, pp. 127-141.

<sup>42</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, *op. cit.*, I, p. 350.

<sup>43</sup> Véase B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 116-124.

<sup>44</sup> BE, 139-4. J. DE TORRES: *Quién pudiera alcanzar*, Cantada al Santísimo, s. a. Se trata de una copia muy similar a otras procedentes de la Real Capilla, como las de Durón, en la que tan

también hallamos una única obra de características italianas: la cantada a Santa María [*Sagrada flecha*]<sup>45</sup>, que consiste en un breve recitativo “*secco*” y un aria *da capo*.

También fray José del Valle (1707-1743) fue enviado a perfeccionarse a Madrid; primero con el maestro de capilla de San Jerónimo el Real<sup>46</sup> y después, o al mismo tiempo, con Nebra, según relata Francisco de Paula Rodríguez en su *Familia Religiosa*:

[...] se aplicó al órgano y descubriendo gran manejo y en especial gusto para la composición, le embiaron a Madrid para que viesse, oyese y estudiase de D. Joseph Nebra, organista mayor de la Real Capilla, habilidad sin segunda en estos reynos y fuera de ellos. Fue nuestro fr. Joseph a la Corte y cuando volvió a su casa, parece venía de la Corte del Cielo y que allí había estudiado el tañer, hacer las mezclas de los registros y componer música para el coro; en el tañer (oy vive el Mtro. Nebra y se ratifica en una palabra que de él dixo preguntándole en casa por la habilidad de fr. Joseph que respondió: no sabe lo que se toca)<sup>47</sup>.

Aunque no podemos precisar quién fue su primer maestro de composición en El Escorial<sup>48</sup>, resulta evidente el influjo que debió recibir fray José del Valle

---

sólo figura “Torres”. Evidentemente, su estilo y estructura (Aria-Recitado-Aria-“Despacio”-Fuga-Aria-“Grave”) apuntan a las primeras décadas del s. XVIII, por lo que resulta un tanto disparatado atribuir esta obra a Juan de Torres (†1679), como han sugerido Rubio y Laird. Véase S. RUBIO: *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Cuenca 1976, p. 559. P. R. LAIRD: “Los villancicos del s. XVII...”, *op. cit.*, pp. 220-221.

<sup>45</sup> BE, 5-7. Fray J. DE ALAEJOS: [*Sagrada flecha*], Cantada a Santa María, s. a.

<sup>46</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, *op. cit.*, II, p. 630: “[...] oyò en n[uest]ro monast[er]io de S[a]n Geron[im]o al Mtro. de Capilla diestro y excelente en el manexo y composicion, a quien no solo ymitò en el ayre, manexo, gusto, y sutileza, sino que le excedio en todo sin ponderacion alguna”.

No ha sido posible averiguar de qué maestro de capilla se trataba, dada la práctica inexistencia de datos sobre la capilla musical de San Jerónimo el Real o, en el mejor caso, noticias sesgadas de algún músico del monasterio.

<sup>47</sup> F. de P. RODRÍGUEZ: *Monjes Jerónimos del Monasterio de El Escorial. Familia Religiosa de El Real Monasterio de San Lorenzo distribuida por sus clases*, ed. de L. Hernández, San Lorenzo del Escorial 2001, pp. 208-209.

<sup>48</sup> Según las fechas de que hablamos (1715-1725) caben tres posibilidades: fray Juan de Alaejos (1687-1752), fray Juan de la Calle (†1730) y fray Fernando de la Trinidad (1660-1739).

durante su estancia en Madrid (hacia 1726), tanto de su maestro Nebra como de la nueva música que se escuchaba en la corte, que sin duda aplicó a algunas de sus obras no latinas. Compuso para la escena e introdujo arias y recitativos en varios villancicos y cantadas de Navidad, Corpus y San Lorenzo. Por ejemplo, en su cantada al Santísimo [*Adorado, escondido*] para contralto solista <sup>49</sup>, combina dos recitados y dos arias da capo con un movimiento introductorio (Despacio) y otro final (Grave), en los que otorga al solista un trazado melódico en el que la dificultad técnica queda al servicio de su lucimiento. Seguramente el destinatario de esta obra fuese fray Gabriel de Moratilla (1700-1788) –uno de los más destacados y longevos contraltos escurialenses del s. XVIII <sup>50</sup>–, al igual que el villancico a San Lorenzo *Oyendo Laurencio* <sup>51</sup>, en el cual el solista canta el recitado y el aria da capo, cuya repetición es abordada por las ocho voces que participan en la obra.

El caso de fray Vicente Julián (1714-1782) resulta asimismo interesante, porque ya vino formado como monje y como músico del monasterio de San Jerónimo de la Murta (Alcira, Valencia) en el año 1741, el mismo en que está fechado su villancico al Santísimo [*A la mesa, convida el Dios del amor*] <sup>52</sup>. En esta obra el autor incluye un recitativo y un aria italiana, lo que indica sin ningún género de duda que ya conocía las nuevas tendencias antes de venir al Escorial, las cuales siguió cultivando en algunas más de sus obras. Por ejemplo, en el villancico de Navidad [*A un Dios a quien la culpa*] <sup>53</sup>, hizo uso de la recurrente

<sup>49</sup> BE, 88-13. Fray J. DEL VALLE: [*Adorado, escondido*], Cantada al Santísimo, s. a.

<sup>50</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, op. cit., I, p. 249:

“[...] sucedió una cosa muy particular en la muda de la voz (porque cantaba tiple) pues siendo regular como saben todos tardar algunos años en sentarse la voz hasta que se fija no fue assi en n[uest]ro fr. Gab[rie]l p[ue]s haviendo cantado el sabado p[or] la tarde una Letania de tiple a N[uest]ra S[eñor]a el sig[ui]en[te] domingo cantò la Misa de contralto que por equibocac[i]on sacò el P[adr]e M[ae]stro de Capilla y desde entonces canto s[iem]pre los contraltos con la perfeccion que es notoria a esta R[ea]l Comunidad viendose pocos de voz tan excelente ni que tanto la exercitasen p[ue]s sirvio con ella mas de 40 años sin que se verificase dejar de cantar por muy resfriado que estuviesse”.

<sup>51</sup> BE, 144-10. Fray J. DEL VALLE: *Oyendo Laurencio*, Villancico a San Lorenzo, s. a.

<sup>52</sup> BE, 56-18. Fray V. JULIÁN: [*A la mesa, convida el Dios del amor*], Villancico al Santísimo, 1741.

<sup>53</sup> BE, 152-2. Fray V. JULIÁN: [*A un Dios a quien la culpa*], Villancico de Navidad, 1746.

técnica paródica de imitar determinados personajes arquetípicos de la sociedad de la época <sup>54</sup>, en este caso concreto dos peregrinos italianos. En un italiano macarrónico entonan los dos tiples un recitativo y un aria, precedidos por una pastorela <sup>55</sup>.

Pero la primera obra “italiana” propiamente escurialense fechada es de autor anónimo. Se trata de una loa escrita en 1726 para la fiesta de reelección del prior fray Luis de San Pablo <sup>56</sup>. En ella hay dos “recitados” y tres arias, además de una introducción o “cuatro” de empezar y dos danzas instrumentales cuyo tipo no ha sido posible identificar. Por la fecha de composición, la pieza podría pertenecer a fray José del Valle, maestro de capilla en esos años, aunque tampoco debe ser descartado fray Juan de Alaejos.

Otra obra anónima muy significativa para el caso que nos ocupa es el villancico de Navidad [*Y ha venido Francisquini*], para dos coros y acompañamiento de violines y bajo <sup>57</sup>. Dicho interés radica en el protagonismo de un personaje italiano —el tenor del primer coro— que viene a cantar al Niño. Aunque parece tratarse de un personaje ficticio, la expectación con la que es recibido por el coro y el anuncio de su canto plantean ciertas dudas sobre su existencia real. En efecto, el italiano canta, pero en un perfecto lenguaje, por lo que no se trata de una parodia al uso y, además, plantea la posibilidad de que el autor hubiera sido alguno de los músicos italianos de la corte presentes en las Jornadas. Tras un recitativo, el protagonista dedica su aria —de plena factura italiana— al Niño, y tras el aplauso del coro le invitan a cantar de nuevo, pero esta vez “a la española”, a lo que corresponde cantando un par de coplas de carácter popular cuyo texto refleja la saludable convivencia entre italianos y españoles:

Un infante que ha nacido / y al mundo nos ha venido / alegra con  
gloria extraña / a la Italia y a la España / y la paz nos has traído. / Él al

<sup>54</sup> Por cierto, este fue un modo de introducir las nuevas formas italianas en nuestro país. Véase Á. TORRENTE: “Las secciones italianizantes de los villancicos...”, *op. cit.*, pp. 87-94.

<sup>55</sup> La pastorela, definida por el *Diccionario de Autoridades* como “tañido, canto ú danza, a modo è imitacion de los pastóres”, por su temática fue muy usada en las fiestas de Navidad en Italia y España durante los ss. XVII-XVIII e incluso XIX. Véase G. CHEW: “Pastorella”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London 2001, XIX, pp. 225-226.

<sup>56</sup> BE, 157-23. ANÓNIMO: [*Segunda carrera el sol*], Loa, 1726.

<sup>57</sup> BE, 154-4. ANÓNIMO: [*Y ha venido Francisquini*], Villancico de Navidad, s. a.

mundo se ha bajado / y al hombre al cielo ha elevado / y porque a todos asombre / que él viene a ser Dios Hombre, / al hombre el ser Dios ha dado <sup>58</sup>.

## 2. FERNANDO VI Y MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA:

### *APOGEO DE LA MÚSICA ITALIANA*

La afición musical de Felipe V tuvo continuación en sus sucesores al trono, Fernando VI y María Bárbara de Braganza, quienes potenciaron ostensiblemente la política musical a través de la creación de los teatros de los reales sitios de Aranjuez y el Buen Retiro, dirigidos y gestionados sin ningún tipo de barrera presupuestaria por Farinelli <sup>59</sup>. Este casi ilimitado poder del castrado en la política cultural de la corte acabó con la llegada de Carlos III al trono en 1759, quien si bien lo destituyó de todos sus cargos, le concedió un buen trato y una excelente pensión para el resto de sus días <sup>60</sup>. Los gustos musicales se mantuvieron de forma paralela a la presencia italiana en la corte y se recibían puntualmente las novedades de aquel país, tal y como Farinelli refería a su amigo Sicinio Pepoli en 1749: “aquí nos llegan diariamente todas las composiciones musicales de Italia” <sup>61</sup>.

Continuaron visitando El Escorial los músicos italianos del anterior reinado (Farinelli, Corselli y Porreti), si bien aparecieron otros nuevos. Por lo que respecta a Domenico Scarlatti, continuó asistiendo a la familia real hasta 1755, fecha en que fue relegado de sus funciones, falleciendo dos años más tarde, en 1757. Ocupó su lugar Nicola Conforto (1718–desp. 1789) <sup>62</sup>. Llegado ese mismo año a la corte madrileña, su primer destino fue precisamente El Escorial, según relata el propio Farinelli, al que le unía una profunda amistad: “llegò à

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Véase C. BROSCHI “FARINELLI”: *Fiestas Reales...*, *op. cit.*

<sup>60</sup> Véase Conde de FERNÁN-NÚÑEZ: *Vida de Carlos III*, 2 vols., Madrid 1898, (ed. facsimil: Madrid 1988), I, pp. 148-149.

<sup>61</sup> Véase C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, p. 188. *Carta de Farinelli a Sicinio Pepoli, 26-8-1749*: “*Qui vengono alla giornata tutte le composizioni musicali d’Italia*”.

<sup>62</sup> Véase R. STEVENSON: “Conforto [Conforti], Nicola”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, VI, pp. 282-283.



Madrid en 14 de octubre de 1755 desde donde passò al real sitio de San Lorenzo”<sup>63</sup>. Ejerció como compositor teatral y de cámara hasta la llegada de Carlos III en 1759, en que su actividad teatral se vio reducida y en 1762 fue nombrado maestro de música de las infantas<sup>64</sup>. Por todo ello, Conforto estuvo presente en las Jornadas del Escorial desde 1755 hasta 1789 casi ininterrumpidamente<sup>65</sup>. Su integración en el monasterio se ve reflejada a través de la buena relación que mantuvo con fray Antonio Soler, para cuya *Llave de la modulación* no dudó en estampar su firma y aprobación<sup>66</sup>.

El referido año de 1755 vino al Escorial otro “antiguo amigo” de Farinelli, de su misma voz y condición, cuyo paso por la corte fue bastante efímero: Gioacchino Conti “Giziello” (1714-1761)<sup>67</sup>. Según el propio Farinelli, en 1755 “vino de passo à esta Corte de la de Lisboa, y traxo cartas de recomendacion de aquellos soberanos para la Reyna Nuestra Señora”<sup>68</sup>. Ese mismo año, “en el dia 18 de octubre, passò al Escorial, en donde fuè servido de un todo, por su antiguo amigo el S[eñ]or Farinelo”<sup>69</sup>. Allí permanecieron estos y otros músicos junto a la corte hasta que el terremoto ocurrido el uno de noviembre de ese mismo año produjo el inesperado final de la Jornada y, al parecer, el retiro de los escenarios de Conti y su ingreso en un monasterio para el resto de su vida<sup>70</sup>:

El tremendo espantable terremoto succedido dia 1º de noviembre del año de 1755 en el que celebra la Yglesia la festividad de Todos los Santos, hizo que intempestivamente se transfiriesen S[u]s M[ajestade]s de aquel Real Sitio à esta Corte, y al mismo lo egecutaron tambien en coche

<sup>63</sup> C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>64</sup> AGP, Personal, Cª 16.800, Exp. 36. *Expediente personal de Nicolás Conforto*.

<sup>65</sup> AGP, Reinados, Carlos III, legs. 103, 104, 105, 108, 109, 110, 118 y 120.

<sup>66</sup> Fray A. SOLER: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, Madrid 1762, s. p. [ed. facsímil: New York 1967].

<sup>67</sup> W. DEAN: “Conti, Gioacchino [‘Egizziello’, ‘Gizziello’]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, VI, pp. 341-342.

<sup>68</sup> C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 161-162.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 161-162.

<sup>70</sup> Véase W. DEAN: “Conti, Gioacchino...”, *op. cit.*, p. 341.

de la real cavalleriza, el S[eñ]or D[o]n Carlos, con el S[eñ]or Gizielo, el S[eñ]or Conforto, y el S[eñ]or Porrea<sup>71</sup> [...] <sup>72</sup>.

La actividad y el repertorio de todos estos músicos de cámara en las Jornadas del Escorial debió ser muy similar al que venía realizándose en el reinado anterior. El canto de Farinelli debió ser acompañado al clave por Conforto, Corselli –quizás también Paolo Facco (†1769)– con el violín y Porreti al violón. En El Escorial se conserva una cantada de autor anónimo [*Embravecido el Noto*], para tiple solo, violines, trompas y bajo, cuyo estilo parece enmarcarse en los años centrales del siglo<sup>73</sup>. Sin recitativo que le preceda, el tiple ataca un aria da capo de manifiesta dificultad técnica, donde los prolongados pasajes de coloratura y los grandes saltos de 6ª, 7ª y 8ª en figuras rápidas de semicorchea y tresillos de semicorchea, ponen realmente a prueba al cantante. Y por las circunstancias dichas, no sería de extrañar que el autor hubiese sido Corselli o Conforto y el solista Farinelli. Queda en entredicho la participación de las trompas, ya que no se citan nombres de individuos especializados en dicho instrumento durante las Jornadas hasta el reinado de Carlos IV, aunque su omisión podría entrar dentro de la praxis de la época o incluso –con menos probabilidad– haber sido desempeñada por algún monje músico del monasterio, como por ejemplo fray Luis Fortet<sup>74</sup>. Al margen de esta obra anónima, resulta asimismo muy probable la interpretación de alguna de las 54 arias italianas (algunas con recitativo previo) de Nicola Conforto, casi todas para tiple y cuerda, conservadas en el Archivo General de Palacio<sup>75</sup>.

Nada cambió en lo que afecta a la convivencia en los claustros durante el nuevo reinado e incluso pareció acentuarse la relación entre los músicos de la corte y los del monasterio, según se desprende de relatos como el que aporta el propio Soler sobre la presencia de Luis Misón –flautista de la Real Capilla entre 1748 y

<sup>71</sup> Debe tratarse de Porreti.

<sup>72</sup> C. BROSCHI FARINELLI: *La solitudine amica...*, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>73</sup> BE, 158-13. ANÓNIMO: [*Embravecido el Noto*], Cantada humana, s. a.

<sup>74</sup> Fray Luis Fortet (†1814): Natural de Manresa, vino a tomar el hábito al Escorial en 1755, destacando por su “particular habilidad (notoria a todos) en la trompa de caza” y otros instrumentos. Véase *Libro de los Actos Capitulares del Monasterio de San Lorenzo el Real*, 3 vols., San Lorenzo del Escorial 2004, II, p. 250.

<sup>75</sup> J. PERIS LACASA (dir.): *Catálogo del Archivo de Música...*, *op. cit.*, pp. 130-141.

¿1758? <sup>76</sup>— en la celda del entonces maestro de capilla del Escorial: fray Manuel del Valle (1727-1775). El relato forma parte de la semblanza biográfica que escribió Soler en el libro de *Memorias Sepulcrales* sobre fray Pedro Serra (†1766); en él aparece además otro importante músico del monasterio: fray Vicente Julián (1714-1782), planteándose de este modo una improvisada academia musical:

Por casualidad llegò en este monast[eri]o el famoso D[o]n Luis Misson, gran tocador de flauta travesera, y musico de la R[ea]l Capilla, actual del monarca de España, Fernando el 6º haviendolo sido antes de otras testas coronadas. Estava este cavallero tocando en la celda del p[adr]e fr. Manuel del Valle, mientras n[uest]ro pretend[ien]te estava en la Hospederia con el p[adr]e fr. Vicente Julian, org[anis]ta de esta casa, conbidò este al pretend[ien]te para que fuessen â oir vn rato â Misson, y fueron allà, conbidò el cavallero â tocar â n[uest]ro pretend[ien]te, y excusandose con gran humildad, y razones, la vltima fuè, que no trahia alli su flauta, pensando que ya no avia mas arbitrio, entonces dijo el d[ic]ho p[adr]e fr. Vicente, por flauta no le dexten ussès, que aqui traigo yo vna, la que sacò de su manga, y era del pretend[ien]te que la avia cogido con estudio, viendose el humilde pretend[ien]te cogido, acompañò de seg[un]do obligado â Misson, de repente, quien dijo assi delante de todos, ola paisano, y es vsted el que no queria tocar, pues sepa que este papel que vsted â executado, no digo de repente, mas aun despues de estudiado, no he hallado en la Corte, quien le aya executado mejor <sup>77</sup>.

Si casual fue la presencia de Luis Misón en El Escorial, no lo fue en absoluto la del ya mencionado Domenico Porreti durante los más de 40 años que acudió a las Jornadas. A él se alude en un villancico de Navidad del año 1751, cuyo autor es el mencionado fray Manuel del Valle; en la introducción el contralto solista canta lo siguiente:

Los cantorcillos de casa, / noticiosos de que hoy / ha nacido en el Portal / un Rey niño y grande Dios, / para divertirle en algo, / vienen con mucho fervor / a cantarle una tonada, / de lindo gusto y sazón; /

<sup>76</sup> F. J. CABAÑAS ALAMÁN: “Misón, Luis”, en *Diccionario de la Música Española...* VII, pp. 617-618.

<sup>77</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, *op. cit.*, II, p. 697.

esta Jornada la oyeron / a Porreti al violón, / si no gustare, será / por no ayudarles la voz<sup>78</sup>.

Este curioso documento constituye una prueba irrefutable de la íntima relación de los músicos de la corte con los habitantes del monasterio, y hasta incluso los niños. En este caso se trata de una “tonada” que los muchachos habían oído tocar a Porreti, pero ¿en qué contexto?, ¿estaban presentes en las academias de monjes y seglares?, ¿obsequió Porreti a los muchachos con una visita de carácter instructivo y docente a sus dependencias? No estamos en condiciones de responder a estas preguntas, pero a través de este ejemplo queda puesta en evidencia una relación musical entre corte y monasterio que debió ser habitual, al menos en el ámbito de la música profana, aunque tampoco resultaría nada extraño que Porreti u otros músicos del rey participaran alguna vez con los monjes en la liturgia conventual, sobre todo en los días más festivos.

Además, el autor del villancico —fray Manuel del Valle— fue enviado a Madrid para estudiar con Nebra<sup>79</sup>, del mismo modo que lo fue su tío fray José del Valle, lo que sin duda enriqueció sus conocimientos musicales a través del contacto con los nuevos géneros que se escuchaban en la corte. De fray Manuel del Valle nos han llegado diversas obras con fragmentos puramente “italianos”, siguiendo la tendencia de sus correligionarios y maestros en la música. Tanto en el villancico a San Lorenzo [*Qué brillantes fulgores*]<sup>80</sup>, como en su cantada al Santísimo [*Hombres si en el altar*]<sup>81</sup>, el autor hace uso de recitativos y arias da capo italianas que pone en boca del contralto solista, arropado en el segundo caso por un tradicional “cuatro” que sirve de introducción a la obra.

Otro interesante ejemplo de interacción entre los músicos italianos del rey y los del monasterio en este periodo es la referencia a ciertas composiciones de

<sup>78</sup> BE, 140-7. Fray M. DEL VALLE: *Los cantorcillos*, Villancico de Navidad, 1751.

<sup>79</sup> F. PASTOR GÓMEZ-CORNEJO (ed.): *Las Memorias Sepulcrales...*, op. cit., II, p. 624:

“Tomo mui a pechos la carrera de la religion, y aunque le embiaron a M[adri]d (porque a este t[ie]m[p]o havia muerto su tio) para que se perfeccionase en el organo, bajo la enseñanza de D[o]n Joseph de Neira [*sic*], organista maior de la R[ea]l Capilla, vivio tan ajustado al estado religioso, como si estuviera en el noviciado. Luego que se perfecciono en su facultad, bolvio a este monast[er]io y sirvio mucho a esta com[unida]d y a Dios con su habilidad.”

<sup>80</sup> BE, 140-1. Fray M. DEL VALLE: [*Qué brillantes fulgores*], Villancico de Navidad, 1752.

<sup>81</sup> BE, 139-1. Fray M. DEL VALLE: [*Hombres al altar*], Villancico al Santísimo, s. a.

Farinelli que el propio cantante enviaba a fray Blas Hurtado (†1753) para que las tocara en el carillón, según sabemos a través de un relato contemporáneo:

[...] dedicóse al órgano de campanas las que tañía con tal gracia que era el embeleso y alegría de toda la Real Comitiva y el cantor de la Reina que llamaban Farinelli le hacía sonatas para el órgano y se las enviaba para que las oyese la Reina <sup>82</sup>.

Resulta verdaderamente novedoso este poco conocido aspecto del cantante italiano, ya que son muy pocas las composiciones que de él nos han llegado, y mucho menos para este instrumento, del cual no ha perdurado repertorio alguno en el archivo musical del monasterio, si es que alguna vez lo hubo.

En este reinado, concretamente en septiembre de 1752, tomó el hábito el más importante compositor escurialense de esta centuria: fray Antonio Soler (1729-1783). Fue un buen conocedor del estilo y modas musicales de la corte, con la que mantuvo un estrecho contacto toda su vida, desde que comenzase sus clases con Scarlatti y Nebra <sup>83</sup> y, más tarde, por razones de amistad con destacados miembros de la nobleza y burguesía madrileñas <sup>84</sup>. Se ha discutido mucho sobre la influencia de Scarlatti en sus sonatas para clave, aunque al igual que en su obra vocal, Soler mantuvo una poderosa personalidad artística a pesar de todos los italianismos <sup>85</sup>. No obstante, en sus obras profanas –principalmente en sus

<sup>82</sup> F. de P. RODRÍGUEZ: *Monjes Jerónimos del Monasterio de El Escorial...*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>83</sup> S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, pp. 476-477:

“Cuenta el Padre Soler en sus contestaciones a los *Reparos músicos*, hechos contra la *Llave de la modulación* por Roel del Río, que de todos los autores que censuraron y aprobaron su libro había oído él composiciones en sus respectivas capillas. Estos son: Francisco Courcelle y José de Nebra, maestro y vicemaestro, respectivamente, de la Capilla Real; José Mir, maestro de capilla de las Descalzas Reales, y Nicolás Conforto, napolitano, profesor de las Infantas de España. No hay duda, en consecuencia, de que el Padre Soler, aprovechando su estancia en Madrid para completar sus estudios, tuvo ocasión de oír las mejores capillas de la ciudad a la vez que las obras de sus respectivos directores”.

<sup>84</sup> Por ejemplo, el Duque de Medina Sidonia. Véase G. T. HOLLIS: “*El diablo vestido de fraile*: a propósito de alguna correspondencia inédita del padre Soler”, en *La música en España en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, pp. 219-233.

<sup>85</sup> Véase S. KASTNER: “Algunas cartas del Padre Antonio Soler dirigidas al Padre Giambattista Martini”, *Anuario Musical* 12 (1957), pp. 235-241. S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, p. 511.

villancicos— hizo uso de arias y recitativos, sintetizándolos y combinándolos de forma magistral junto a seguidillas, fandangos, tonadas y otros aires castizos, y con el omnipresente minué<sup>86</sup>. Podría ser tildada quizás de excesiva la crítica que, glosando al Padre Feijoo, hizo Samuel Rubio del empleo del estilo italiano en la música eclesiástica, afirmando que “convirtió la música sagrada en ópera y los templos en teatros” y que:

ante su ímpetu arrollador sucumbieron no sólo los compositores formados en más o menos contacto o bajo la influencia de los Farinelli, los Corselli, los Brunetti, que de Italia importaron estas galanuras ‘impúdicas’, sino hasta aquellos otros que como el Padre Soler recibieron su primera educación en el recinto de un austero santuario<sup>87</sup>.

De sus aproximadamente 255 obras no religiosas, unas 25 contienen rasgos italianizantes. Uno de estos consiste en el uso de breves oberturas instrumentales al inicio de algunos de sus villancicos, sobre todo en los de mayor solemnidad (Calenda, San Lorenzo y San Jerónimo), que evocan la sección rápida de las sinfonías italianas<sup>88</sup>. Asimismo, introdujo el recitativo “*accompagnato*” —o como se le denominaba en aquella época: “a compás”— en algunas de sus obras<sup>89</sup>, creando verdaderas escenas dramáticas propias de la incipiente ópera seria vienesa con texto italiano de autores como Salieri, Mozart y Haydn.

Además, en torno a él fueron organizadas probablemente las primeras academias musicales en el contexto puramente monástico. Según refiere José Teixidor, en el marco de cierta anécdota y como testigo y co-protagonista de la misma, en la celda del Padre Soler se hallaban presentes algunos de sus discípulos y varios testigos, “principalmente de los que seguían por los años de 1770 las

<sup>86</sup> Véase P. CAPDEPÓN: *El P. Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, San Lorenzo del Escorial 1993, pp. 176-208.

<sup>87</sup> S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, p. 502.

<sup>88</sup> Por ejemplo: BE, 101-4: *Alentad armonías*, Villancico al Santísimo, 1753. BE, 122-4: *Amotinado el orbe*, Villancico de Navidad (Calenda), 1756. BE, 123-2: [*Fuego y agua en lid plausible*], Villancico a San Lorenzo, 1754. BE, 101-1: [*Ah, de la oscura cárcel*], Villancico de Navidad (Calenda), 1766. BE, 158-23: [*Ah de la segunda Roma*], Villancico a San Lorenzo, s. a. BE, 104-4: [*Bélicos elementos*], Villancico a San Jerónimo, 1765. Los tres primeros han sido editados por P. Capdepón en Fray A. SOLER: *Villancicos*, 4 vols., Madrid 1992.

<sup>89</sup> El primero de los ejemplos está fechado en 1756: BE, 122-4: *Amotinado el orbe*, Villancico de Navidad (Calenda), 1756.

Jornadas”<sup>90</sup>. Este tipo de reuniones fueron habituales en la celda del maestro de Olot, y consistían en verdaderas academias musicales, como ha apuntado S. Rubio:

su celda era el lugar donde se daban cita los músicos que acompañaban a los reyes en las Jornadas. Allí se discutía del arte musical y de sus problemas; se comentaban las últimas novedades llegadas a Madrid de este o de aquel país extranjero, sobre todo de Italia, ejecutándolas en el clave o con los instrumentos que requería cada caso. Esto que, ciertamente, se hacía ya antes de llegar el Padre Soler a El Escorial adquirió en su tiempo categoría de gran academia musical<sup>91</sup>.

En este mismo reinado y dentro del marco de las academias pudo haber comenzado la actividad organizativa del polifacético fray Juan de Cuenca (1728-1795)<sup>92</sup>, quien tomó el hábito en El Escorial en 1748. Aunque los testimonios al respecto pertenecen al reinado de Carlos IV, es muy probable que obsequiasen a Fernando VI y Bárbara de Braganza de un modo similar a como lo hizo en 1789 con Carlos IV y M<sup>a</sup> Luisa de Parma, a quienes deleitó con una orquesta de “aficionados y monjes”, según él mismo relata en una de las cartas que escribió a su amigo Campomanes:

[...] la reyna nuestra señora y yo hablamos de música y de otras cosas en el paseo del claustro o (como Vuestra Señoría Ilustrísima llama) puerta del sol, y llegó el lance, pues quando el P. Prior fue a tomar la razón de si Sus Magestades vendrían a la biblioteca para desde allí lograr la perspectiva de la iluminación, le digeron los reyes que sí y que yo les tendría mi orquesta, como se lo había prometido.

Con esta razón vino el R[everendísi]mo a mi celda y me lo dijo; y para no molestar, se la tuve de aficionados y monges, mui cumplida; y estuvieron [los monarcas] tan gustosos, que pasó de hora; y yo toqué la flauta travesera, y las infantas (el príncipe no vino) se pusieron junto a mí, y dixo la reyna al P. Prior: ¡Qué divertidas están las chicas con el P. Cuenca!<sup>93</sup>

<sup>90</sup> J. TEIXIDOR BARCELÓ: *Historia de la música «española»...*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>91</sup> S. RUBIO: “El Padre Fray Antonio Soler...”, *op. cit.*, pp. 483-484.

<sup>92</sup> Véase B. JUSTEL CALABOZO: *El monje escorialense Juan de Cuenca (Estudioso y cortesano, helenista y arabista)*, Cádiz 1987. B. LOLO: “Cuenca, Juan de [Juan Cantero]”, en *Diccionario de la Música Española...* IV, p. 292.

<sup>93</sup> Véase F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: “La corte y la comunidad en las Jornadas anuales...”, *op. cit.*, p. 156.

Sobran comentarios a este pasaje para percibir la familiaridad de los reales huéspedes en las celdas y claustros del Escorial y, por lo que interesa a nuestro asunto, el hecho de que fray Juan de Cuenca formase una orquesta de aficionados y monjes “para no molestar” sugiere que la supuesta molestia hubiese sido implicar a los músicos de la Real Cámara presentes en aquella Jornada –los italianos Gaetano y Francesco Brunetti y Nicolás Conforto<sup>94</sup>, además de otros españoles–, una colaboración que seguramente se consumó en frecuentes ocasiones. En cuanto al repertorio, evidentemente instrumental, que pudo haber acometido la referida orquesta monástica, no resulta fácil de determinar, ya que son muy escasas las obras del archivo escurialense pertenecientes a este género. Pero casualmente, existe una copia o adaptación –carece de violas– del Concierto en Re mayor de Hoffmeister para flauta travesera y orquesta<sup>95</sup> que bien pudiera haber sido interpretado por fray Juan de Cuenca y sus músicos.

## 5. CONCLUSIONES

Al final de este breve recorrido histórico-estilístico quizás son más los nuevos interrogantes que se plantean que las conclusiones a las que hemos llegado. El hecho de que el capítulo genérico “Jornadas” permanezca todavía bastante desconocido a los ojos de los investigadores parece aliarse con la masiva y desordenada documentación conservada en el Archivo General de Palacio que invita a abandonar cualquier propósito de abordar una investigación sobre sus diferentes aspectos, ya sea en el Escorial, Aranjuez, San Ildefonso o en otro lugar diferente<sup>96</sup>. No obstante, basándonos en la documentación tangencial a la que hemos tenido acceso, y teniendo en cuenta otro tipo de fuentes documentales, como las propias partituras, las crónicas e historias del monasterio, además de otros documentos institucionales específicos del mismo, hemos podido extraer las siguientes conclusiones.

<sup>94</sup> Véase ANEXO I.

<sup>95</sup> BE, 179-2.

<sup>96</sup> Mucho mejor aspecto y orden ofrece el contingente documental del antiguo archivo escurialense, como ya dijimos con anterioridad, reciente y minuciosamente catalogado por Benito Mediavilla Martín, y óptimamente presentado y conservado en la actual Biblioteca del Monasterio.



En primer lugar, resulta documentalmente probada la presencia casi constante de un reducido número de músicos italianos durante la Jornada anual del Escorial durante las décadas centrales del s. XVIII. A lo largo de dos meses o incluso más tiempo permanecía la corte en el real sitio, siguiendo el trazado habitual: El Pardo-Aranjuez-San Ildefonso-San Lorenzo. Una selección de la comitiva, entre ellos los músicos, gozaban del privilegio de ser hospedados en el mismo edificio del monasterio, a pesar de los diversos perjuicios e incomodidades que esto creaba a la comunidad religiosa. Allí estuvieron, vivieron y, por supuesto, hicieron uso de sus facultades musicales Carlo Broschi “Farinelli”, Francesco Corselli, Nicola Conforto y Domenico Porreti, entre otros.

Un segundo aspecto que queda evidenciado a través de la documentación es la proyección de la política musical de los dos reinados estudiados en el desarrollo de las Jornadas escurialenses a lo largo del s. XVIII. Tras los primeros años de la nueva centuria y la excepcional visita al monasterio de la compañía teatral *Los Trufaldines* en 1717, a partir de 1727 da comienzo una casi continua presencia de músicos italianos que acompañaron a la real familia en las Jornadas al monasterio. Acudían en calidad de maestros de violín, violón y clave, así como para deleitar con sus instrumentos y voces –especialmente la de Farinelli– en las veladas musicales palaciegas que diariamente se realizaban ante el monarca.

Y en tercer lugar, queda demostrada la influencia que los músicos italianos ejercieron sobre los del monasterio a través de las relaciones bilaterales de ambos colectivos evidenciadas en las academias que los jerónimos celebraban en sus propias celdas y en los vínculos docentes que unían a algunos monjes músicos con los reconocidos maestros de la corte, tanto dentro como fuera del claustro. Aunque resulta evidente la mutua colaboración en el terreno de la música profana (tanto vocal como instrumental), no lo es tanto en el ámbito de la liturgia del monasterio. Donde, naturalmente, más se aprecia la influencia italiana en los músicos escurialenses es en el terreno compositivo. Sin ningún género de duda, quedaban en los oídos y en la mente de los monjes compositores las nuevas modas musicales que escuchaban en el monasterio de boca o de manos de los músicos italianos, o también fuera de él cuando se desplazaban a la corte madrileña con diversos fines –principalmente, el perfeccionamiento musical–, en que podían escuchar las arias y recitativos que sonaban en las capillas y teatros de la corte: era la moda italiana que, en palabras del Padre Feijoo, pasaba de las tablas a las iglesias<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> B. J. FEIJOO: *Teatro Crítico...*, op. cit., p. 287.

ANEXO I

MÚSICOS ITALIANOS EN LAS JORNADAS DEL ESCORIAL <sup>98</sup>

<i>Año</i>	<i>Llegada</i>	<i>Salida</i>	<i>Músicos italianos</i>
1727	18-X	27-XI	Filippo Falconi, Giustino Pirochi, Giovanni Rapachoti, Girolamo Bartolucci, Sebastiano Nalducci, Giuseppe Lucoli, Giacomo Facco, Michele Geminiani, Giovanni Cuzoni, Nunzio Brancati y Vincenzo Manteli
1728	—	—	—
1729	—	—	—
1730	—	—	—
1731	—	—	—
1732	—	—	—
1733	17-X	7-XII	¿?
1734	18-X	¿?	Francesco Corselli
1735	20-X	9-XII	Francesco Corselli
1736	22-X	6-XI	Francesco Corselli
1737	21-X	5-XII	Francesco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti y Domenico Scarlatti
1738	18-X	5-XII	[Francesco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti y Domenico Scarlatti]
1739	7-X	14-X	Francesco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Domenico Scarlatti, Cosme Pereli, Paolo Facco, Domenico Ziani
1740	26-X	15-XII	Francesco Corselli, Carlo Broschi y Domenico Scarlatti
1741	—	—	—
1742	8-XI	5-XII	Francisco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Domenico Ziani [y Domenico Scarlatti]

<sup>98</sup> Principales fuentes empleadas: AGP, Administrativa, Jornadas, legs. 778-786. AGP, Reinados, Felipe V, legs. 159-187 y 303; Fernando VI, Cajas 88 y 652-656. BE, Cajas XX-XXIV. Aquellos años en que no hubo Jornada al Escorial aparecen señalados con "—". Omitimos los años 1701 a 1726 por la práctica ausencia de datos en la documentación consultada.

## ANEXO I (Cont.)

## MÚSICOS ITALIANOS EN LAS JORNADAS DEL ESCORIAL

<i>Año</i>	<i>Llegada</i>	<i>Salida</i>	<i>Músicos italianos</i>
1743	21-X	5-XII	Francisco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Cosme Pereli [y Domenico Scarlatti]
1744	—	—	—
1745	21-X	5-XII	Francisco Corselli, Carlo Broschi, Domenico Porreti, Paolo Facco [y Domenico Scarlatti]
1746	29-X	16-XI	Paolo Facco, Domenico Porreti, [Francesco Corselli, Carlo Broschi y Domenico Scarlatti]
1747	16-X	25-XI	¿?
1748	16-X	20-XII	¿?
1749	16-X	26-XI	¿?
1750	5-X	9-XI	¿?
1751	9-X	14-XI	Domenico Porreti, [Francesco Corselli, Carlo Broschi y Domenico Scarlatti]
1752	11-X	20-XI	¿?
1753	10-X	20-XI	¿?
1754	9-X	13-XI	¿?
1755	8-X	2-XI	Carlo Broschi, Domenico Porreti, Gioacchino Conti, Nicola Conforto [y Francesco Corselli]
1756	9-X	22-XI	[Domenico Porreti, Francesco Corselli, Carlo Broschi y Nicola Conforto]
1757	8-X	23-XI	[Domenico Porreti, Francesco Corselli, Carlo Broschi y Nicola Conforto]
1758	—	—	—
1759	—	—	—

## ANEXO II

### LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737<sup>99</sup>

#### a) Documento original

Memoria de las Zeldas que dió el P<sup>re</sup> Prior de S<sup>a</sup>n Lorenzo  
el año pasado de 1737, en virtud de orden de S<sup>m</sup>,  
y se apersonaron en ellas en la forma siguiente

Claustrero principal	Señor Infante D <sup>n</sup> Philippe una.....	1
el Oratorio. 6	Señor Infante Cardenal de.....	2
	El Marq <sup>ue</sup> de S <sup>a</sup> n Carlos.....	2
	Para la S <sup>a</sup> de S <sup>m</sup> del S <sup>or</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal una.....	1
Galería del Oratorio. 7	D <sup>n</sup> Joseph Toranzo una.....	1
	D <sup>n</sup> Juan la Cruz una.....	1
	D <sup>n</sup> Joseph Sadion una.....	1
	Los Ayudas de Cam <sup>ra</sup> del S <sup>or</sup> Inf <sup>te</sup> D <sup>n</sup> Ph <sup>ilippe</sup> .....	1
	El Cofre de la Guardia Topa del S <sup>or</sup> Infante Cardenal una.....	1
	El Maestran de S <sup>m</sup> de S <sup>m</sup> del Príncipe.....	1
El Mediodía	D <sup>n</sup> Fran <sup>co</sup> Ocampo.....	1
Galería del Mediodía	D <sup>n</sup> Fran <sup>co</sup> Ocampo para su familia.....	1
6	D <sup>n</sup> Marcos de Ocampo.....	1
	Ayudas de Cam <sup>ra</sup> del S <sup>or</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal.....	1
	D <sup>n</sup> Fran <sup>co</sup> Corceli.....	1
	D <sup>n</sup> Carlos Brasqui.....	1
En la que llaman en perados. 6	fuera del S <sup>or</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal una.....	1
	Los Oficiales del S <sup>or</sup> Inf <sup>te</sup> Cardenal una.....	1

<sup>99</sup> AGP, Administrativa, Jornadas, leg. 783: Memoria de las zeldas que dió el P[adr]e Prior de S[a]n Lorenzo el R[eal] el año pasado de 1737 [...].

## ANEXO II (Cont.)

## LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

## a) Documento original

Dependencia de Cámara y Guerra	
Topa del Sr. Inf. Cardenal una.....	1
El Médico de familia una.....	1
Monjeras de Cámara una.....	2
Oficeros de Cámara y Guerra del Rey una.....	1
Claustro Monje Mayor dos.....	2
de Profesa El Monjito de la Regia sexa sea una.....	1
dis. 3	
Caraman	
don que	
llaman	
de Moravia	
to	
fuera del Sr. Inf. D. Ph. una.....	1
D. Domingo Ponce una.....	1
Chambra y Guerra Topa del Sr.	
Inf. D. Ph. una.....	1
D. Juan de Soria y D. Joseph Ponce una.....	1
D. María de Soria una.....	1
On Ponce y on Ponce de la	
Secretaría de Estado una.....	1
On Of. de Cámara y Of. de Salva y de la Regia	
On Of. de la Se. del Sr. Inf. Cardenal.....	1
On Of. del Sr. Inf. D. Ph. una.....	1
En el Claustro En dos Comendadores de los Regimientos	
Principal al 2o de Guardia de Infantería dos.....	2
poniente 2	
Capellan del Principe una.....	1
Claustro que	
mira al Norte	
S	
El Cura de Palacio una.....	1
Los Capellanes del Sr. Inf. D. Ph.	
y sea Inf. D. María Theresa una.....	1
En Of. de la Se. de Estado dos.....	2
43	

ANEXO II (Cont.)

LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

a) Documento original

Celdas que dan en el Colegio	
Clavero	El Marq. Mari' dos . . . . . 2
Principal	D.º Domíng. Scarlati. una . . . . . 1
al Medio día	D.º Casimiro Vozzi una . . . . . 1
6	D.º Joseph Coni do . . . . . 2
Al. Pmiente	Se.ª y Se.ª del Monasterio dos . . . . . 2
2	D.º Juan.º Conch. y D.º Rodríguez de Torres . . . . . 3
Al. Noche	D.º Joseph Güeneche una . . . . . 1
6	D.º Capellano de Nox. una . . . . . 1
Caramanchon al Medio día. 3	D.º Oficiales de la Se.ª del Monasterio . . . . . 1
Segunda Cava	D.º Magdalena de Semana de la
manchon al	Reyna. 2.ª, 3.ª dos . . . . . 2
Noche. 6	D.º Sarah Pragues. una . . . . . 1
	Oficiales de la Se.ª del Monasterio . . . . . 1
	Familia de Conch. y Torres. una . . . . . 1
	Oficiales de la Se.ª de Guern. una . . . . . 1
Al. Pmiente	Oficiales de la Se.ª del Monasterio . . . . . 1
en la Noche	Familia del Se.ª del Monasterio una . . . . . 1
En el Clavero	El Embajador de Napoles. dos . . . . . 2
Bap. 2	Se.ª del Embajador de Napoles. una . . . . . 1
En el Clavero	D.º Juan.º Baron. una . . . . . 1
sub. 3	D.º Capellanos. uno de la 3.ª Princesa.
	Y otro de la 3.ª Inf. D.º Maria Antonia . . . . . 1
Para casa uno repider dos mas de Haumenzo, la una para	
Alcalde de la de Polonia, y la otra para D.º Sebastian de Vinea	

## ANEXO II (Cont.)

### LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

#### b) Transcripción (en negrita los músicos)

Memoria de las zeldas que dio el P[adr]e Prior de S[a]n Lorenzo el R[ea]l el año pasado de 1737, en virtud de orden de S. M. y se aposentán en ellas en la forma siguiente.

#### Zeldas

##### Claustro principal al oriente. 6

Señor Infante D[o]n Phelipe vna	1
Señor Infante Cardenal dos	2
El Marq[ué]s de Scoti dos	2
Para la se[creta]ria del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1

##### Galeria del oriente. 7

Dn. Joseph Torrero vna	1
Dn. Juan la Crois vna	1
Dn. Joseph Ladron vna	1
Los ayudas de camara del S[eñ]or. Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e	1
El gefe de la guardaropa del S[eñ]or Infante Cardenal vna	1
El mayordomo de semana del Principe	1

##### Al mediodia

##### Galeria del mediodia 6

D[o]n Fran[cis]co Ocampo	1
D[o]n Fran[cis]co Ocampo otra para su familia	1
D[o]n Andres de Otamendi	1
Ayudas de cam[a]ra del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal	1
<b>D[o]n Fran[cis]co Corceli</b>	1
<b>D[o]n Carlos Brosqui</b>	1

##### En las que llaman empanadas 6

Furriera del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1
Dos vjeres del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1
Dependientes de chambra, y guardaropa del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal vna	1
El medico de familia	1
Monteros de camara vna	1
Vjeres de camara y saleta del Rey vna	1

## ANEXO II (Cont.)

### LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

#### b) Transcripción (en negrita los músicos)

Claustro <i>de profundis</i> 3	
Montemar dos	2
El thesorero de la Reyna N[uest]ra S[eño]ra vna	1
Caramanchon que llaman de moreria 10	
Furriera del S[eñ]or Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e vna	1
<b>D[o]n Domingo Porreti</b> vna	1
Chambra, y guardaropa del S[eñ]or Inf[an]te	
D[o]n Ph[elip]e vna	1
Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e vna	1
D[o]n Juan de Lorca, y D[o]n Joseph Prieto vna	1
D[o]n Nicolas Narvaes vna	1
Vn portero, y vn barrendero de la Secretaria de Estado vna	1
Vn vjier de camara, y otro de saleta del Principe	1
Dos oficiales de la Se[creta]ria del S[eñ]or Inf[an]te Cardenal	1
Dos vjieres del S[eñ]or Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e vna	1
En el claustro principal al poniente 2	
Los dos comandantes de los regimientos de guardia de infanteria dos	2
Claustro que mira al norte 5	
Capellan del Principe vna	1
El cura de palacio vna	1
Los capellanes del S[eñ]or Inf[an]te D[o]n Ph[elip]e y S[eño]ra Inf[an]ta D[oña] Maria Theresa vna	1
Tres oficiales de la Se[creta]ria de Estado dos	2
<hr/>	
43	
Zeldas que dan en el Colegio	
Claustro principal al mediodia 6	
El Marq[ué]s Mari dos	2
<b>D[o]n Domingo Escarlati</b> , vna	1
D[o]n Casimiro Vstaris vna	1
D[o]n Joseph Cerui dos	2



## ANEXO II (Cont.)

## LISTADO DE CELDAS PARA LA JORNADA DE 1737

## b) Transcripción (en negrita los músicos)

Al poniente 2	Se[creta]ria y se[creta]rio del Almirantazgo dos	2
Al norte 3	D[o]n Fran[cis]co Cornejo y D[o]n Rodrigo de Torres	3
Caramanchon al mediodia 3	Dos capellanes de onor vna	1
	Dos oficiales de la se[creta]ria del Almirantazgo	1
Segundo caramanchon al norte 6	Dos mayordomos de semana de la Reyna N[uest]ra S[eño]ra dos	2
	D[o]n Joseph Portuges vna	1
	Porteros de la se[creta]ria del Almirantazgo	1
	Familia de Cornejo y Torres vna	1
	Portero de la Se[creta]ria de Guerra, vna	1
Al poniente en lo alto	Quatro oficiales de la Se[creta]ria del Almirantazgo	2
	Familia del se[creta]rio del Almirantazgo	1
En el claustro bajo 2	El embajador de Napoles dos	2
	Sec[reta]rio del embajador de Napoles vna	1
	D[o]n Fran[cis]co Baron vna	1
	Dos capellanes, vno de la S[eño]ra Princesa y otro de la S[eño]ra Inf[an]ta D <sup>a</sup> Maria Antonia	1

---

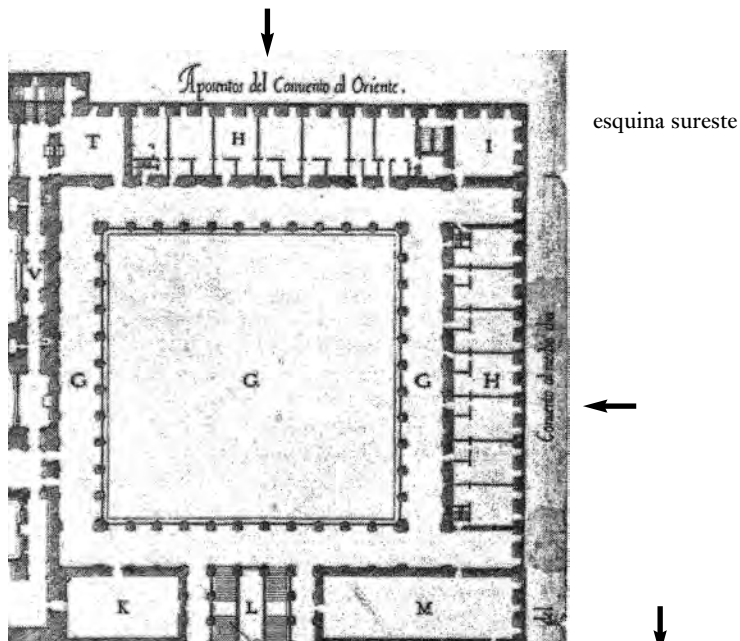
 72

Para este año se piden dos mas de haumento, la vna para el embajador de Polonia, y la otra para D[o]n Sebastian Naua.

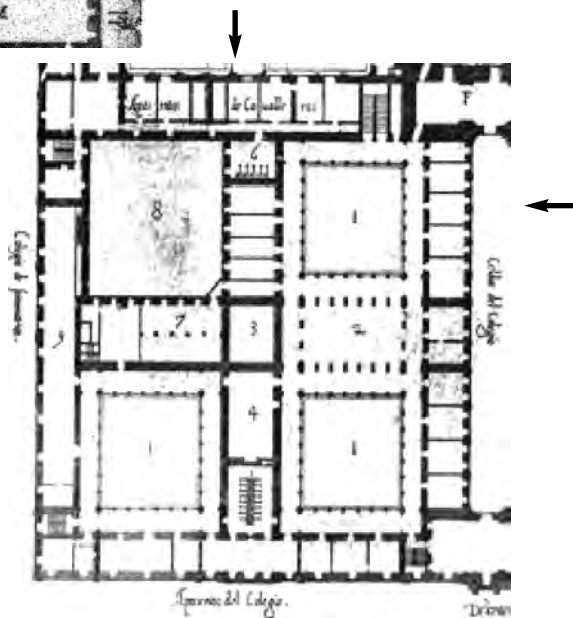
### ANEXO III

#### PLANOS DEL MONASTERIO. DETALLE DEL CLAUSTRO PRINCIPAL Y DEL COLEGIO (JUAN DE HERRERA)

(con flechas se indican las zonas donde se solían alojar los músicos)



esquina noroeste



## ANEXO IV

CARTA ALUSIVA A LA ESTANCIA DE FARINELLI EN EL ESCORIAL. JORNADA DE 1738 <sup>100</sup>

†

R[everedísi]mo P[adr]e y Muy S[eño]r Mio:

Arreglandome â la ôrden de S. M. que me ha comunicado D[o]n Sev[asti]an de la Quadra, pongo en not[ici]a de V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma que inclinando la real pied[a]d âl alibio de los religiosos de esse monasterio, hà resuelto que para el aloxam[ien]to de las cassas r[eale]s en la prox[i]ma Jornada, nõ se contribuya sino con las mismas 72 zeldas como el año passado: Las 3 zeldas que en el repartim[ien]to se consideraúan p[ar]a el Thes[or]er[er]o de la Rein, y p[ar]a los dos comandantes de guardias de infant[e]ria, quiere S. M. que este año se destinen âl Principe de Maserano, âl cav[alle]ro polâco, y â D[o]n Sebastian de Slaua, â quien se le ha de dar la que el año passado tenia el Conde de Gabia. Como la real eningn[ida]d inclina tanto âl alibio de essa comun[ida]d, deja tambien â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma el arbitrio de desocupar La Fresneda, si gustâsse, en cuyo caso se alojaràn en ella los tres then[ien]tes gen[era]les de la Armada, el secretario y todos los depend[ien]tes del Almirantazgo, quedando libres â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma las 13 zeldas que estos individuos ôcupauan arriba. Considero yo mui conven[ien]te que â D[o]n Carlos Brochi [*sic*], cuya zelda està expuesta â los tufos de carbon, dispusiesse V. S. Rma. se le diesse ôtra en el transito de mas abajo aunque p[ar]a esto se desalojasse alguno de los religiosos que viven, que se podrian acomodar en la que D[o]n Carlos dexaria, pues padeciendo el menz[i]ona]do inconv[enien]te, es mui factible se le deteriore la voz, cossa que discurro seria de grave disgusto â Sus Mag[esta]des y lo prevengo â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma como tan interessâdo en todo lo que es del Real Agrado. El que lleva esta, es D[o]n Thomas de Arizaga, ayuda de la Furriera del Rey, â quien V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma reconocerà por aposentador. Y es quanto se me ôfreze participar â V[uestra] S[eñoría] R[everendísi]ma, y que estoî â su obed[ien]cia rog[an]do â N[uest]ro S[eño]r le gu[ard]e m[ucho]s a[ño]s.

S[a]n Ildeph[ons]o 10 de ôctubre de 1738.

<sup>100</sup> AGP, Reinados, Felipe V, leg. 159. *Carta (copia) del Mayordomo Mayor al Prior, 10-10-1738.*

*Farinelli y Scarlatti.*  
*Las dos caras de Jano en la corte borbónica*  
*(1737-1757)*

Jaime Tortella

PREÁMBULO

Aunque la fecha exacta de la llegada definitiva de Domenico Scarlatti a los Reinos Hispánicos no está nítidamente establecida, sí podemos acotar con cierta precisión el periodo que comprende su estancia en España: desde 1729, año de los dobles desposorios de Badajoz de los infantes de Portugal y España, hasta su muerte en 1757. Por su parte, Farinelli llegó a San Ildefonso en 1737 y permaneció en Madrid hasta 1759, fecha de la muerte de Fernando VI y de la subsiguiente “invitación a marcharse” que Carlos III le espetó a Farinelli, en tono más que grosero. Así, el tiempo en que ambos coincidieron en nuestro país se extiende a lo largo de 20 años, periodo que constituye el núcleo central del presente análisis<sup>1</sup>.

No obstante, a los efectos de la influencia italiana en España, los guarismos concretos que limitan ese intervalo no deben tomarse más que como mera referencia indicativa, sin rigidez, contrariamente a lo que ocurre con una fecha precisa y del todo trascendente, que es la de la muerte de Felipe V, el 9 de julio de 1746. Ese es un día que bien puede calificarse de punto de inflexión en diversos terrenos, como el de la cultura, en general, y el de la música, en particular.

Consciente de que no pocos colegas piensan lo contrario, cada vez me convenzo más de que Felipe V y gran parte de su entorno mostraron una significativa

<sup>1</sup> Scarlatti nació en Nápoles el 26 de octubre de 1685 y murió en Madrid el 23 de julio de 1757. Carlo Broschi Farinelli nació en Andria, en el reino de Nápoles, el 24 de enero de 1705, y murió en Bolonia, el 16 de septiembre de 1782.



FIG. 1.  
Busto de Felipe V  
(Palacio de San Ildefonso)

indiferencia hacia la cultura y también hacia la música, sin llegar a los extremos de su hijo Carlos (III), pero sí a gran distancia del segundón que reinaría como Fernando VI, y asimismo, aunque en menor medida, del último Borbón del siglo, Carlos IV. Las diferencias respecto a otro miembro de la familia, el infante don Luis, el menor hijo varón de Felipe V y de Isabel de Farnesio, son abismales.

Los argumentos historiográficos que se esgrimen para sostener las supuestas aficiones filarmónicas de Felipe V resultan, a mi entender, cada vez más débiles, ya que se circunscriben a su educación, cuando niño y adolescente, y a las plantillas de su Capilla (o sus Capillas, contando la de Luis I que acabó absorbiendo). Son argumentos que no permiten, en absoluto inferir esa supuesta afición. ¿O es que Carlos III no recibió la adecuada educación musical, que era estándar en Palacio, y no mantuvo una notable población de músicos en su Real Capilla? ¿Podemos afirmar, a partir de esos dos datos que Carlos III fuera un melómano?

Otro de los argumentos que menudean a la hora apologética del gusto musical de Felipe V es el de las obras de teatro musical que para él se montaban, como si se quisiera obviar que al depresivo monarca apreciaba mucho más el teatro que la música y que gran parte de esas *obritas*, que sus familiares directos preparaban, tenían por objeto básico, no alimentar una afición regia, sino *distraerle* para que no se obsesionara con sus manías depresivas y auto-destructivas.

Asimismo, se tiende a obviar que el Anjou, convertido en rey, había descubierto, al llegar a España, que le divertían mucho más las corridas de toros que los conciertos y que, en todo caso, sus inclinaciones predilectas estaban muy alejadas del dulce arte de los sonidos, pues eran, sobre todo, la caza, la mesa y el sexo. Algunos testimonios coetáneos nos informan del rango que ocupaba la música en las preferencias del rey: “*Le roi d’Espagne n’a pas paru jusqu’à présent se soucier de la musique (...)*”<sup>2</sup>.

Por su parte, el duque de Beauvillier, que había conocido profundamente al duque de Anjou, futuro Felipe V, había llegado a afirmar que éste no podía sufrir la música.

Un estudio comparativo, bajo cualquier prisma, entre Felipe V y Fernando VI, nos muestra una llamativa desproporción entre los gustos musicales de uno y de otro, dejando en la cuneta valoraciones abstractas que, lamentablemente, caen más del lado de lo que los anglosajones llaman “*wishful thinking*” que del lado del análisis riguroso<sup>3</sup>. Simplificando y en pocas palabras, lo que caracteriza a Felipe V, en cuanto a la música, es la indiferencia, mientras que para Fernando VI constituyó uno de los principales focos de atención y disfrute.

Así, del periodo que hemos acotado para analizar la influencia italiana, o el “poder” italiano, en los gustos musicales de la corte, el que va desde 1737 hasta 1757, muestra un corte brusco con el cambio de reinado, casi en el punto medio, en 1746, fecha de la muerte de Felipe V.

Son por tanto dos “caras” las que se nos presentan, dos caras que nos permiten invocar al dios Jano de los romanos, cuya dualidad contraria le hacía aparecer como principio y fin, o como los lados de una puerta, e incluso, como las dos caras de la moneda.

Jano miraba con una cara bañada en luz, hacia la salida y con la otra, sombría, hacia la entrada, es decir, uno de sus rostros miraba al mundo abierto, exterior o *público*, y el otro hacia el mundo cerrado, interior o *privado*, y tal va a ser el caso que vamos a analizar al centrarnos en estas dos inmensas figuras musicales del XVIII español provenientes de la península itálica: Scarlatti y Farinelli.

<sup>2</sup> Duque DE LUYNES: *Mémoires sur la cour de Louis XV*, I, pp. 364-365, citado en P. BARBIER: *Farinelli. Le castrat del Lumières*, Bernard Grasset, Paris 1994, p. 114. El duque afirma que su comentario se basa en los informes recibidos del marqués de la Mina.

<sup>3</sup> Véase J. TORTELLA: “Psico-patología de la vida cortesana. Felipe V frente a la música”, en E. SERRANO (ed.): *Felipe V y su tiempo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2004, pp. 709-732.



FIG. 2.  
El dios Jano (Foro Romano)

Las dos caras de Jano se adaptan perfectamente a las experiencias hispanas del clavicembalista y del *castrato*, tomados individualmente (En el primer caso, hablaríamos de experiencia ibérica, ya que existe un marcado contraste entre las etapas portuguesa y española.) Pero, como veremos, la dualidad también resulta aplicable a los dos músicos, tomados en conjunto, creando de este modo un mosaico jánico que es el objetivo básico de esta presentación.

#### SCARLATTI, UN JANO LUSO-HISPANO

Aunque las trazas documentales referentes a Scarlatti son más escasas de lo que su talla podría hacernos esperar, sí sabemos que había sido llamado a la corte portuguesa del João V (1689-1706-1750)<sup>4</sup> con el fin de convertirse en el vértice de las actividades musicales del reino, siendo así que el monarca concedía



FIG. 3.  
João V, estampa de grabado de Bernard Picart, 1725

<sup>4</sup> La fecha intermedia, en cursiva, es la de inicio del reinado.

una extraordinaria importancia a este arte, del que pretendía que fuera un escaparate del esplendor de la monarquía que encabezaba.

Una semana exacta antes de la llegada del músico napolitano, el nuncio apostólico del Vaticano en Lisboa escribe: “(...) *Attendendo S. Mtà con impazienza l'arrivo del S.<sup>r</sup> Scarlatti, che deve essere il Capo, e direttore di tutta la sua musica della Patriarcale* (...)”<sup>5</sup>.

Tal como estaba previsto, a su llegada a Lisboa, el 28 de noviembre de 1719, Scarlatti fue de inmediato nombrado compositor del rey, maestro de capilla de la catedral y preceptor de clave del infante don Antonio, hermano del João V, debiendo atender a las altas responsabilidades de los eventos musicales en una corte que, como acabamos de exponer, aspiraba a ser ejemplo de grandeza, lucimiento y magnificencia<sup>6</sup>. A los pocos meses de estancia, concretamente, el 5 de diciembre de 1719, el nuncio destacaba el trato dispensado al napolitano, quien ha recibido:

(...) *l'honore di far sentire la sua Virtù alle MM<sup>te</sup> Loro, ricevendone uno singolarissimo dalla Mtà della Regina, che vuole accompagnarlo col Gravicembalo mentre egli cantava*<sup>7</sup>,

faceta esta de cantante que no por poco destacada fue menos importante (Vere-mos cómo, también durante el periodo español, se solicitará a Scarlatti que haga uso de sus virtudes y experiencia vocales).

<sup>5</sup> De la colección de cartas e informes del Monseñor Vicente Bicchi, nuncio en Lisboa entre 1710 y 1728: ASV, Secretara di Stato, Portugallo, citado en G. DODERER: “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, *Revista Portuguesa de Musicologia* III (Lisboa 1993), pp. 69-146. El término “*della Patriarcale*” hace referencia a la concesión papal al rey portugués, en 1716, de un Patriarcado como compensación por ciertas ayudas que éste había concedido al Vaticano para emprender acciones ligadas a las Cruzadas. Dicho Patriarcado convertía a João V en virtual rey-sacerdote y venía a colmar parte de sus aspiraciones de dotar a su corte de un alto prestigio en el concierto europeo.

<sup>6</sup> Grandeza, lucimiento y magnificencia que eran posibles gracias a las cuantiosas remesas de oro que provenían de la zona brasileña de Rio das Velhas (hoy estado de Minas Gerais), así como de las rentas del tabaco.

<sup>7</sup> De la colección de cartas e informes del nuncio en Lisboa: ASV, Secretara di Stato, Portugallo, citado en G. DODERER y C. ROSADO FERNANDES: “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)”, *Revista Portuguesa de Musicologia* I (Lisboa 1991), p. 149.





FIG. 4:  
La ciudad de Lisboa antes del terremoto de 1755,  
grabado de época

Al igual que la correspondencia con el Vaticano del nuncio apostólico en Lisboa, la *Gaceta de Lisboa* recoge un sin fin de actos en los que, o bien interviene Scarlatti personalmente, o bien se interpretan sus obras, entre las que abundan las *Serenatas* y las *Cantatas*, aplicándole frecuentemente al músico el adjetivo “*singularissimo*” o en forma abreviada, “*singular.<sup>mo</sup>*”, lo que viene a ratificar la idea del papel relevante que habría de desempeñar en la corte de João V, entre 1719 y 1729<sup>8</sup>.

En los años que median entre su arribada a la capital lusitana (1719) y su marcha hacia los reinos hispánicos (no se conoce exactamente la fecha, pero podría ser a finales de 1729 o principios de 1730), Scarlatti se ausentó en diversas ocasiones de Portugal. En algunos casos, ha quedado perfectamente documentado, tal como se reseña en la *Gaceta de Lisboa* del 26 de enero de 1727:

El domingo tras la comida partió de aquí de vuelta a Roma el Sr. Domenico Scarlatti, maestro de capilla de Su Majestad el Rey, para restablecer su salud con el beneficio de aquel aire, ya que no ha hallado en este modo de reponerse de sus indisposiciones, habiéndole suministrado Su Majestad por la estima que tiene de dicho señor mismo mil escudos para el viaje<sup>9</sup>.

También está documentada la ceremonia nupcial del músico con Caterina Gentili, el 15 de mayo de 1728, en Roma, de modo que la ausencia de Lisboa debió de ser relativamente prolongada. En otras ocasiones, se pueden intuir que Scarlatti no está presente en algunos actos relevantes, lo que puede explicarse por nuevas ausencias o, quizá, por indisposiciones u otros motivos<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Véase G. DODERER: “A Música da Sociedade Joanina...”, *op. cit.*

<sup>9</sup> G. DODERER: “La corte de Lisboa, punto de cruce”, *Scherzo* 12/116 (Madrid, Julio-Agosto 1997), pp. 104-109.

<sup>10</sup> Según establece J. P. D’ALVARENGA en “Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene”, en M. SALA & W. DEAN

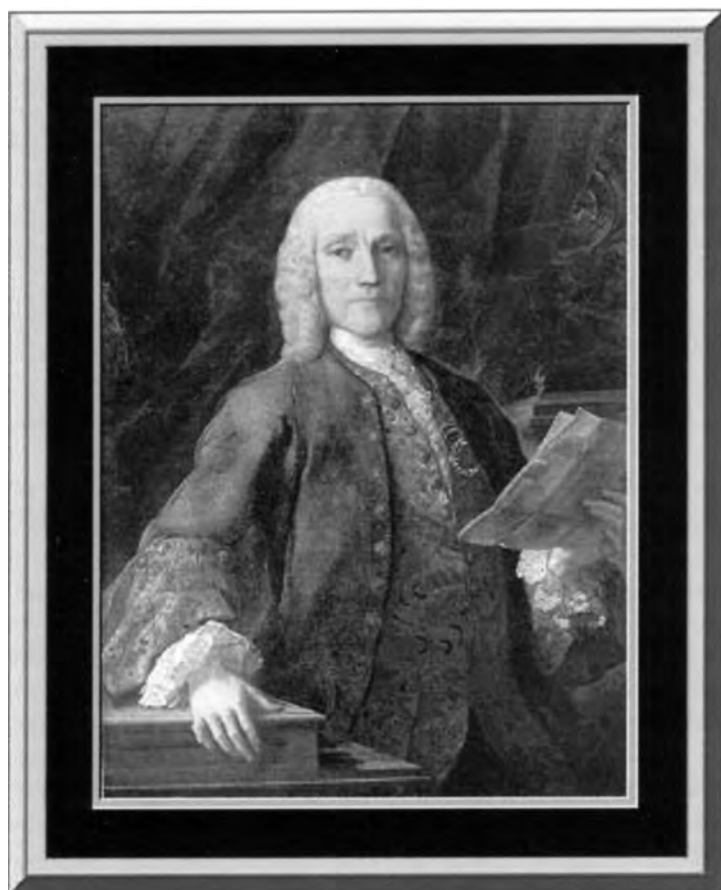


FIG. 5: Domenico Scarlatti, por Antonio de Velasco  
(Instituição José Relvas, Alpiarça, Portugal)

---

SUTCLIFFE (eds.): *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2008, p. 38, el músico habría estado presente en Portugal durante los siguientes intervalos: del 29 de noviembre de 1719 hasta una fecha indeterminada de 1723; de septiembre (o diciembre) de 1725 hasta febrero de 1727; y durante un breve periodo del otoño (y quizá invierno) de 1729 (quizá entrado 1730), lo que totalizaría entre cuatro y medio y cinco años. Hacia el mes de mayo de 1724 y durante el mes de agosto de 1725, Scarlatti habría estado dos veces brevemente en París, la segunda procedente de Roma, mientras que la ausencia de los años 27 y 28 se debió a una larga estancia en Italia, especialmente en Roma, donde contrajo matrimonio con Caterina Gentile el 15 de mayo de 1728.



FIG. 6. Bárbara de Braganza, por Jean Ranc  
(Museo del Prado, Madrid)

En cualquier caso, durante sus estancias en Portugal, el músico muestra una faceta de su actividad que podríamos calificar de *factótum musical* del rey. Es la cara del Jano scarlattiano que mira hacia lo *público*, el lado de la puerta del Jano scarlattiano que representa el paso hacia el exterior, hacia los espacios abiertos.

Por mucho que su cometido como preceptor musical del infante don Antonio, hermano del rey João V, y más tarde de la infanta Bárbara, futura esposa de Fernando de Borbón, que reinaría como Fernando VI (1713-1746-1759), pueda considerarse como una actividad *privada*, lo que principalmente se espera en Lisboa del músico napolitano es la organización, montaje y ejecución de los grandes actos festivo-musicales y ceremoniales de la corte lisboeta, en su faceta más *pública*.

FIG. 7.  
Fernando VI, por Van Loo,  
detalle de “*La familia de Felipe V*”  
(Museo del Prado, Madrid)



No obstante, a finales del año 1729 o quizá a principios de 1730, Scarlatti va a traspasar la puerta de Jano en dirección contraria, hacia dentro, hacia los espacios cerrados, hacia lo *privado*.

En enero del 29, se celebró la ceremonia de entrega de los infantes portugueses y españoles en la frontera luso-hispana próxima a Badajoz, pasando la princesa Bárbara a formar parte de la corte de Felipe V, que se trasladaría a Sevilla, durante los casi cinco años siguientes.

Un diario de Lisboa, fechado el 27 de diciembre de 1729, nos ofrece un testimonio de difícil (aunque no imposible) encaje historiográfico, según el cual Scarlatti llegó en esos días a Lisboa, con su “*fermosa molher*” y dos hijos<sup>11</sup>, lo cual indicaría que el músico o bien no siguió de inmediato a su discípula tras las ceremonias nupciales de Badajoz, si bien lo haría más adelante, en fecha aún indeterminada, obedeciendo a la voluntad del rey portugués, o bien regresó a la

<sup>11</sup> Noticia recogida, entre otros, en G. DODERER y C. ROSADO FERNANDES: “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti...”, *op. cit.*, p. 152. No obstante, el profesor D’Alvarenga afirma que la fecha está equivocada y que se trata, no del 27 de diciembre, sino del 27 de septiembre (véase nota anterior).

capital portuguesa unos meses después de las ceremonias. No obstante, la cuestión de los dos hijos quedaría en el aire y habría que encontrar un nexo entre esos dos hijos del maestro y el siempre supuesto primogénito, Juan Antonio, de quien sabemos que nació ese mismo año en Sevilla.

Una posible explicación a la presencia de esos dos hijos del maestro, a finales de 1729, en Lisboa, nos la adelanta el profesor Roberto Pagano mediante la hipótesis plausible de que fueran dos gemelos de los cuales uno moriría temprano, mientras que el otro, Juan Antonio, sería el que siempre ha figurado como primogénito único <sup>12</sup>.

Fuera como fuere, el caso es que, en fecha indeterminada pero no muy alejada de 1730, Scarlatti pasa a Sevilla para formar parte de la corte de los príncipes de Asturias, Fernando y Bárbara, siguiendo las órdenes (o sea, el “*Real Comando*”) del rey de Portugal. En efecto, en la dedicatoria al rey portugués João V de los *Essercizi* (1738) aparece, en forma de interrogación, la siguiente frase:

*Ma quel espressione di Riconoscenza troverò io per l'Onore immortale compartitomi dal vostro Real Comando di seguire questa incomparabile Principessa?*

lo que indicaría el compromiso contraído por Scarlatti de atender al mencionado “*Real Comando*” de “*seguire*” a Bárbara tras su paso a España. No se deduce, sin embargo, que la “*siguiera*” desde el primer momento, sino que lo más plausible es pensar que el músico se incorporara al séquito, ya en Sevilla, meses más tarde.

Pero, independientemente de la fecha exacta del traslado, lo cierto es que, a partir del momento en que Scarlatti cruza definitivamente la frontera para residir en España, traspasa la puerta de Jano hacia lo interno, hacia lo *privado*, y así permanecerá el resto de su vida.

Sería temerario atribuir ese paso hacia zonas de mayor *recogimiento* a una decisión propia. Lo más razonable es que fueran las circunstancias las que empujaran

<sup>12</sup> En la correspondencia privada que mantengo con el profesor Roberto PAGANO desde el verano del 2008, ha tenido la amabilidad de enviarme algunos de los capítulos que prepara para una nueva edición revisada de su libro *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, adelantando esa hipótesis de que se trataría de dos hijos gemelos. La hipótesis del profesor presenta dos posibles ramificaciones: una, la ya mencionada según la cual uno de los gemelos habría muerto y el otro sería Juan Antonio; y la otra, que ambos gemelos murieran y sólo después naciera Juan Antonio, aunque ello exigiría que los gemelos hubieran sido concebidos antes de la celebración del matrimonio. Queda abierta la cuestión.

al músico al ámbito hacia donde mira la cara más sombría o más íntima del dios romano. Esas circunstancias no serían otras que el hecho de servir ahora, no a un rey como el portugués João V, o a su hermano e hija, sino a la pareja de infantes herederos de los reinos hispánicos, pareja que se vería permanentemente sometida a todo género de humillaciones, menosprecios y marginaciones por parte de la todopoderosa Isabel de Farnesio, reina y casi regente.

De forma muy resumida, por hartó conocido, recordemos que el ambiente en el que vivieron en Sevilla los príncipes de Asturias fue agobiante y opresivo, cuando no degradante. El rey, Felipe V, sufría constantes y prolongados ataques de *melancolía*, o sea, fuertes depresiones mezcladas con episodios de aguda manía persecutoria, y deseos irrefrenables de abandonarse y abandonar sus deberes regios. Ello le inducía a querer abdicar de nuevo, como hiciera en 1724, para poder recluirse en su palacio de La Granja de San Ildefonso.

Farnesio, por su parte, no deseaba pasar de nuevo por la amarga experiencia de perder el poder en favor de alguno de los hijos del primer matrimonio de Felipe. Su deseo habría sido que su esposo sobreviviera a Fernando para que, así, el trono pasara directamente a su propio primogénito (que acabaría reinando como Carlos III, a partir de 1759, tras la muerte de Fernando VI). Por tanto, estaba dispuesta a evitar, de cualquier modo, que su marido abdicara y, al mismo tiempo, trataba de desacreditar a los príncipes de Asturias, sobre quienes volcaba todos los rencores acumulados durante el breve reinado de Luis I, y a quienes procuraba humillar hasta límites impensables, incluso indisponiéndoles con sus propios hijos, que eran hermanos de padre de Fernando.

En este marco hay que inscribir el inusitado *Quinquenio Sevillano*, una estancia insólitamente larga fuera de la sede central del reino, con la que la reina pretendía sustraer a su marido de la monotonía de la vida cortesana madrileña y de los reales sitios. Pero, si ya produce asombro lo prolongado del también llamado *Lustro Sevillano*, más sorprendente puede parecer la elección de esa ciudad, caída en profunda decadencia desde el traslado a Cádiz de la Casa de Contratación (1717).

En efecto, Sevilla se mostró incapaz de alojar adecuadamente al séquito real y a las tropas de acompañamiento, carecía de recursos económicos para acoger debidamente a los monarcas, y su clima que, en invierno podría considerarse benigno, resultaba (y sigue resultando hoy) casi insoportable en verano. Obviamente, existían en la Península otras ciudades mucho más adecuadas que Sevilla, tanto desde el punto de vista social y económico, como desde la perspectiva climática.

¿Cuál o cuáles podrían ser la razones que movieron a Farnesio y a sus consejeros a elegir Sevilla?

El año 2001 adelanté una hipótesis según la cual, la insólita elección de Sevilla se debió a la existencia en ella de una entidad científica, la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias, una de cuyas especialidades era la musicoterapia aplicada a los trastornos mentales y, en concreto, a lo que hoy llamamos depresiones <sup>13</sup>.

En el fuero interno de la reina anidaba la esperanza, vana o fundada, pero plausible según las concepciones médicas de la época, de recuperar al monarca de sus *melancolías* mediante la musicoterapia y evitar así que deseara volver a abdicar. Para tales propósitos, ningún papel tenía asignado el clavicembalista y maestro de los príncipes, Domenico Scarlatti, quien, junto a sus altezas, fue también marginado y recluido en los rincones oscuros del desdén.

Si bien sus protectores y discípulos, Fernando y Bárbara, le remuneraron siempre con magnificencia <sup>14</sup>, Scarlatti experimentó, desde su llegada a Sevilla, hasta la muerte de Felipe V, los efectos de la marginación regia, viéndose preterido y relegado a una vida sombríamente *privada*.

Las abundantes relaciones enviadas a sus cortes por diversos embajadores, y los testimonios de cronistas y observadores, nos han dejado pruebas, directas o indirectas, de la tensión entre la reina y el heredero, con las consiguientes humillaciones para éste, ilustrándonos del ambiente opresivo en el que debió vivir Scarlatti, que siempre se mantuvo fiel a Fernando y a Bárbara <sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Véase J. TORTELLA: "Psico-patología de la vida cortesana...", *op. cit.*, pp. 709-732. Si bien varios historiadores han incorporado ya a sus análisis esta hipótesis, en términos positivos, algún otro la ha calificado de "atractiva" pero "poco convincente" ("*attrayante*" pero "*peu convaincante*"), como es el caso de N. MORALES: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Casa de Velázquez, Madrid 2007, p. 221. Esperamos, por tanto, con impaciencia, que Morales sea capaz de ofrecer una hipótesis alternativa que resulte, si no *atractiva*, el menos *convincente*.

<sup>14</sup> En las "*Mesillas de la jornada a Andalucía*", consta que Scarlatti cobraba 90 reales diarios. Por mucho que en ese periodo ya tuviera dos hijos, se trataba de un estipendio que estaba muy lejos, por encima, del salario mínimo de subsistencia por persona, que rondaría los 6 reales por jornada (Véase A. MARTÍN MORENO: *Historia de la música española. 4: Siglo XVIII*, Alianza Editorial, Madrid 1985 (1993), p. 227.

<sup>15</sup> Véase en A. DANVILA: *Fernando VI y doña Bárbara de Braganza (1713-1748)*, imprenta de Jaime Ratés Martín, Madrid 1905, una inmensa y extensa documentación diplomática que recoge dichas tensiones.

Al dejar Portugal e instalarse en España, el maestro napolitano había traspasado, para el resto de su vida, el umbral de Jano, desde lo *público* hacia lo *privado*<sup>16</sup>.

FARINELLI, UN *JANO A CABALLO DE DOS REINADOS*

Para Carlo Broschi “Farinelli”, las dos caras hispanas del dios Jano corresponden a dos periodos históricos separados por la muerte de Felipe V, acaecida en el verano de 1746. Puesto que su llegada a España tuvo lugar en 1737, también en verano, su fase jánica de lo *privado* se extiende, exactamente, a lo largo de 9 años, mientras que su brusco salto hacia lo *público*, propiciado por el advenimiento de Fernando VI, duraría los 13 años del reinado de este último.

En la primavera de 1736, estando el compositor y operista napolitano Nicola Porpora (1686-1768), maestro de Farinelli, todavía en Londres, había empezado a perder el favor del público, planteándose por tanto la posibilidad de regresar al continente, decisión que finalmente tomó durante el verano. Un proceso semejante, o paralelo, sufriría al poco tiempo el propio Farinelli, que también perdería popularidad en favor de los *Haendelianos*, lo que le colocaría en una difícil situación de la que desearía fervientemente escapar. Parte de los críticos y comentaristas ingleses empezaron a destacar la escasa calidad del *castrato* como actor, cuando, hasta entonces, sólo se habían referido a su voz y a su imagen, siempre en términos de alabanza. Es posible que el breve viaje que Farinelli hizo a París, casi al mismo tiempo que Porpora abandonó Londres (1736), tuviera como finalidad principal la búsqueda de una salida a la ya difícil situación de su compañía.

Así, la llamada de Isabel de Farnesio, unos meses después, vendría a ser la tabla de salvación a la que el *castrato* se agarraría sin necesidad de grandes dosis de persuasión, como se ha pretendido frecuentemente. Además, de camino hacia España, en el verano de 1737, Farinelli se detuvo de nuevo en París, intentando, quizá, encontrar una alternativa a la solución española. De hecho, actuó

<sup>16</sup> Siguiendo la interesante propuesta del profesor Pagano, se podría vislumbrar al dios Jano mediando entre Alessandro Scarlatti (lo *público*) y su hijo Domenico (lo *privado*), con éste último sufriendo una suerte de neurosis freudiana respecto a su padre, mezcla de atormentada admiración y de deseo de superarle o, al menos, de igualarle. La idea resulta sugestiva y podría ser motivo de una extensión de lo aquí expuesto, si bien, de momento, queda fuera de los márgenes de esta presentación.



en diversas casas aristocráticas y se desplazó a Versalles para cantar ante Luis XV. No obstante, la acogida fue cortés pero no entusiasta, y las remuneraciones resultaron modestas en general, en forma tan sólo de regalos protocolarios que no le auguraban un futuro prometedor en la capital francesa, por lo que decidió seguir viaje hacia España y atender al compromiso adquirido.

El 15 de julio emprendió el camino hacia los Reinos Hispánicos, tal como le informa, por carta de esa misma fecha al conde Pepoli: “*Da qui un’ora mi pongo in viaggio per la Corte di Spagna*”<sup>17</sup>, a donde llegaría 24 días después, el 7 de agosto.

No cabe tampoco pensar que fueran las aficiones musicales del rey Felipe las que incitaran a su esposa a buscar el servicio del cantante, sino lo que ella pensaba que podrían ser los efectos curativos de aquella voz “divina” que había conquistado gran parte de Europa. La experiencia sevillana, aunque no contundente, sí parcialmente exitosa, podía ahora prolongarse en Madrid y en los reales sitios, y Farinelli sería el vehículo o administrador de la ansiada terapia.

Dicha experiencia sevillana, basada en las enseñanzas obtenidas de los galeños afiliados a la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias, se había enriquecido con el servicio de dos cantantes que la reina había hecho llamar para probar los efectos del canto sobre el ánimo de su marido, el rey. Esos dos cantantes fueron el tiple Justino Pirochi y el contralto Sebastián Nalducci<sup>18</sup>, cuyas voces se constituyeron en el precedente de la de Farinelli, puesta en acción desde el mismo día de su llegada a San Ildefonso.

Conocidas (y a menudo anoveladas) son las escenas según las cuales, la voz del *castrato* entonando un aria, escondido tras una mampara, consiguió sustraer, como por ensalmo, al deprimido monarca de su profunda melancolía. Se animó, se aseó, y se mostró decidido a volver a sus tareas como rey. De inmediato, a la vista de los efectos terapéuticos de aquella voz milagrosa, Farinelli fue nombrado *músico de cámara*, mudando dicha distinción, en menos de 48 horas, por la de *criado familiar*, lo que comportaba infinita mayor confianza y remuneración. Desde ese momento, el cantante contó con el calor e incluso la amistad de la pareja real y disfrutó de absoluta libertad de acceso a las dependencias

<sup>17</sup> La colección completa de la correspondencia de Farinelli con su amigo Pepoli se recoge en *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, Sellerio Editore, Palermo 2000.

<sup>18</sup> Véase, en esta misma obra, el trabajo de la profesora B. LOLO: “La música italiana en el discurso del poder en la corte de Felipe V”, pp. 2087-2121.

de Palacio, incluidos los aposentos reales. Por añadidura, empezó a recibir todo género de obsequios y de prebendas que, en sus propias palabras, consistían, entre otras en ser:

(...) *padrone d'entrare ed uscire nei appartamenti Reali senza render conto a nessuno, e, quel ch'è meglio, a tutte le ore che a me piace, e sono accettato e riguardato come un loro figlio*<sup>19</sup>.

No obstante, la vida musical, en sentido estricto, no sufrió alteración alguna en la corte. Tan sólo se le pidió a Farinelli que cantara para los monarcas, en *privado*, todas las noches y, dado el desorden horario al que Felipe e Isabel se habían acostumbrado, esta obligación pronto se convirtió en un verdadero suplicio. Así lo refleja el propio Farinelli en la correspondencia que mantuvo con el conde Sicinio Pepoli entre los años 1731 y 1749. En la mencionada carta del 23 de agosto de 1738, refiriéndose a los reyes, dice:

*La mia maggior gloria è quella che tutte le sere mai ho mancato di cantare; e, per Dio, è un grande durare e un gran soffrire in ascoltarmi tutte le sere.*

añadiendo líneas más adelante que, a pesar del trato exquisito y de la alta consideración que le dispensan los reyes, a los que califica de “*pietosi ed umani*”, siente nostalgia de su país, y su vida no deja de ser triste: “*pensando alla mia cara Italia (...) Io qui faccio una vita tutta solitaria*”, expresiones que sitúan al cantante plenamente en el ámbito jánico de lo *privado*. De hecho, la inmensa mayor parte de las actividades de Farinelli se desarrolla en el entorno de los aposentos reales y en las fiestas *privadas* de la familia real, matrimonios, bautizos, onomásticas..., con escasa o nula proyección externa.

Tan sólo sale Broschi de ese micro-mundo para colaborar esporádicamente con el marqués de Scotti, que es quien detenta la verdadera responsabilidad de las fiestas de la corte. Son las del *castrato* actividades tan sólo subsidiarias que incluyen, a veces, la organización de una representación de ópera, la reparación o montaje de algunos decorados, o el acompañamiento de algunos de los cantantes contratados. No obstante, no es, ni mucho menos, el Farinelli que veremos años más tarde, tras la muerte de Felipe V. Ahora se limita a *ayudar* a Scotti, a menudo no muy a gusto, como lo muestran determinados comentarios críticos acerca de los artistas que el marqués ha incorporado. De alguna de las divas

<sup>19</sup> Carta al conde Pepoli fechada en San Ildefonso, el 23 de agosto de 1738.

dice que se distingue por su “*merito gallinario creduto da questa nazione merito sublime*”, y a la “*virtuosa Ana Peruzzi*” la califica de “*sciocca*” (boba). Conviene destacar que, tal como lo recoge el propio Farinelli en sus *Fiestas Reales*, esta cantante llegó a España en 1739, recibiendo de Scotti un sueldo de 1.350 doblones, mientras que, tras la muerte del rey, siendo ya Farinelli el responsable de contratar a los músicos y cantantes, Peruzzi vuelve a ser admitida, pero tan sólo con 675 doblones, es decir, exactamente la mitad, lo que indicaría el poco aprecio en que la tenía. (La cantante permanecerá en España hasta 1753, en que pidió permiso para volver a Italia).

Estos pormenores trazan del *castrato*, entre 1737 y 1746, un claro perfil *privado*, puesto que las pocas “excursiones” a lo *público* son siempre subsidiarias. Por el contrario, el verano del año 1746 va a dar un vuelco a la vida de Carlo Broschi. Repentinamente, va a cruzar el umbral jánico hacia lo *público*, presentando una cara diametralmente opuesta. Es el *segundo* Farinelli hispánico, un Farinelli que abandona su labor de terapeuta de la música para ser empresario plenipotenciario del nuevo rey, Fernando VI, y de su esposa, Bárbara.

En el retirado ámbito de lo *privado* va a continuar el clavicembalista Domenico Scarlatti, ahora orientado aún más, si cabe, hacia el recogimiento y la discreción. Se diría que, bajo la alargada sombra de Farinelli, Scarlatti se vuelve casi invisible, centrado en el mundo de la composición doméstica, dominado por un presunto vicio de ludopatía, volcado hacia la familia y todavía abrumado por ciertas preocupaciones pecuniarias que intenta resolver reclamando reiteradamente lo que aún le debe la corte de Lisboa<sup>20</sup>.

Entramos, con Fernando VI en el trono, en una fase en la que Jano nos muestra sus dos faces todavía más dispares, en un entorno en el que todo va a evolucionar,

<sup>20</sup> No se trata de afirmar que Scarlatti rozara los niveles de la pobreza, ya que no fue así, pero sí que, en momentos determinados, hubiera necesitado disponer de mayor liquidez, en particular, durante la enfermedad de su hijo Alejandro, en los años iniciales de la década de 1750-1760, ya que hubo de costearle la estancia en las villas de Miraflores y de Leganés, hasta su muerte. Ello significó una gasto de “Crecidas Canttidades de mrs”, a lo que se añadirá, después, la subsiguiente pensión que Scarlatti le pasó a su nieto, Alejandro Domingo, para su “Crianza”, por una cantidad “de Zien Ducados anuales que ha estado percibiendo la dicha su madre”. Todo ello consta en el inventario post-mortem del músico (AGP, Jurídica, Bureo, Caja 36/2), de modo que se trataba de cuantiosos gastos extra que forzaron a Scarlatti a reclamar con insistencia los atrasos de la pensión concedida por la corte portuguesa. Véase J. TORTELLA (introd.): *24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid 2007.

todo va a cambiar: la guerra va a dar paso a la paz, las ambiciones territoriales al *status quo*, la indiferencia cultural se va a transformar en fomento de las artes y la música. Entramos en el *Reino de los melómanos*, un reino en el que el Farinelli más deslumbrante contrasta con el Scarlatti más íntimo.

*EL REINO DE LOS MELÓMANOS:*

*SCARLATTI, O LA CARA PRIVADA; FARINELLI, O LA CARA PÚBLICA*

Aunque desde el ingreso del Rey nuestro señor à la Corona de esta Monarchia, se dignò S.M. Honrandome poner à mi cuidado la Direccion de las funciones de Operas, y Serenatas que se han executado en el Real Coliseo del Buen Retiro, y en el Real sitio de Aranjuez; y procurado Yò el desempeño de esta confianza, celando con el mayor esmero que en los gastos, que era forzoso hacer, se procediesse con aquella pureza y atencion que pide su delicado manejo (...), no he podido serenar el espiritu, porque creia mi desvelo, no aver completam te desempeñado las obligaciones en que me han constituido las particulares distinciones, y confianza con que me hà singularizado S.M. en todo (...) <sup>21</sup>.

Así empieza la obra que Carlo Broschi dejó escrita sobre el trabajo desarrollado al frente la vida musical y operística, durante el reinado de Fernando VI. Este extracto de las páginas iniciales delinea al Jano *público* que contempla al *segundo* Farinelli, nombrado director “de las funciones de Óperas, y Serenatas”, desde el primer instante en que Fernando VI ocupó el trono. Con ese cargo, el cantante va a ser el plenipotenciario que va a disponer de los dos escenarios más importantes del reino “el Real Coliseo del Buen Retiro, y el Real sitio de Aranjuez”, con unas asignaciones monetarias para la gestión de su tarea que sorprenden por lo cuantiosas, y con una tan amplia libertad de decisión que su inclinación natural a la modestia le va a mover a declararse incapaz de “serenar el espíritu” por la duda de si ha actuado debidamente.

<sup>21</sup> C. BROSCHI, “Farinelli”: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1747. hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos y encargos, segun se expresa en este primer libro En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs Sers en el Real sitio de Aranjuez Dispuesto por D<sup>a</sup>: Carlos Broschi Farinel<sup>o</sup> criado familiar de S<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Año de 1758 (Fiestas reales)*, Turner Libros, Madrid 1992 (ed. facsímil).



FIG. 8: Farinelli dirigiendo los trabajos en la zona de bastidores



FIG. 9: Farinelli dirigiendo los trabajos en la zona de bastidores



FIG. 10. Fachada principal del Palacio de Aranjuez

Por más que tales declaraciones tienen una innegable vertiente retórica, lo cierto es que Farinelli cargó sobre sus espaldas una inmensa responsabilidad, en todos los frentes relacionados con la música, el teatro y la ópera, una responsabilidad que él mismo califica de:

(...) escabroso encargo, no porque lo conciba así en cuanto a la Dirección del teatro; pero lo he juzgado siempre grande por la absoluta distribución de caudales en que he entendido.

A los pocos meses de recibir el nombramiento, Broschi emprende y supervisa profundas reformas arquitectónicas y decorativas en el coliseo del Buen Retiro, sobre todo en el escenario, actividades que quedan reflejadas en su libro en forma de pinturas casi monocromas, como las dos siguientes, en las que se ve al músico preparando las funciones del teatro del Buen Retiro:

Al mismo tiempo, se ocupa de la contratación de músicos, cantantes, figurantes, afinadores y toda suerte de artesanos dedicados a crear y mantener lo que hoy llamaríamos infraestructuras necesarias para el normal desarrollo de la vida teatral: tramoyistas, carpinteros, cerrajeros, decoradores, pintores, sastres, costureros...

La corte de Fernando y Bárbara va a ser testigo de la presencia de un verdadero ejército de grandes músicos, a los que Farinelli contrata y atiende, busca alojamiento, controla y organiza sus desplazamientos, vigila sus ensayos, compensa con regalos..., y paga sus emolumentos.

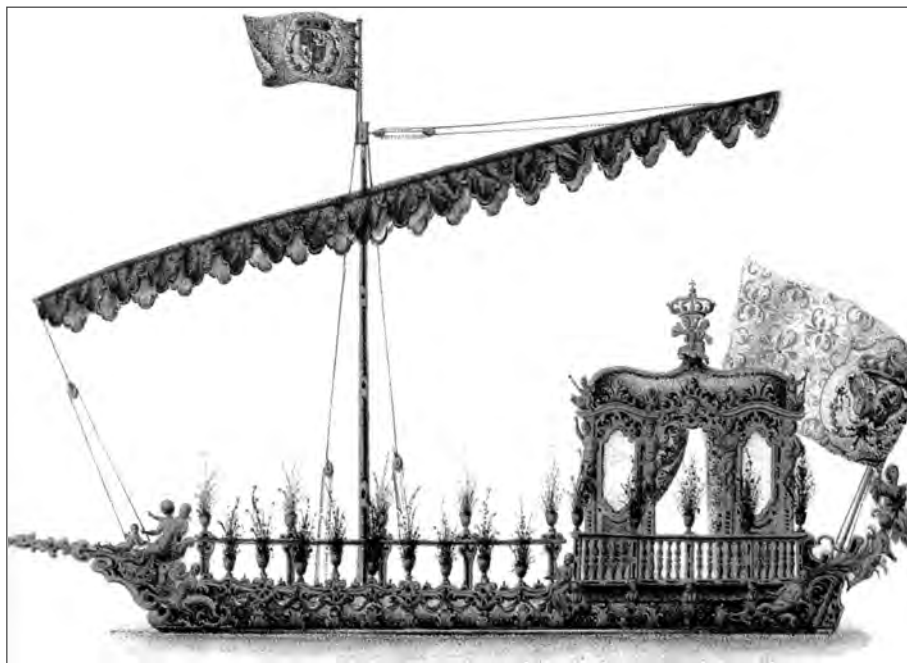


FIG. 11: El Buque *La Real*

Pero, como es sabido, la corte era itinerante a lo largo del circuito de los reales sitios en una rutina anual casi inamovible, lo que no hacía más que complicar y encarecer las actividades de las que Farinelli era responsable. En el caso de la jornada quizá más placentera o preferida de los monarcas, la de primavera en el sitio de Aranjuez, los entretenimientos reales y de la corte alcanzaron un esplendor jamás visto, aprovechando la templanza del clima y el discurrir del río Tajo, entre zonas boscosas de incomparable belleza.

Se invirtieron cuantiosas sumas en crear, reparar o ampliar una flota para navegar por el río, que estuvo lista a partir de 1752. Farinelli alude a ella en su libro como la “*Esquadra del Taxo*” y describe hasta 5 buques, de entre 50 y 60 pies de eslora, por 10 a 15 de manga, más 10 botes de menor tamaño y cinco pequeñas plataformas flotantes a las que llama “fangadas de limpia” para mantener los fondos y la superficie del río libres de arenas y desperdicios.

A bordo de la embarcación llamada “*La Real*”, los reyes escuchaban la música que tañían, también a bordo, ocho de los más destacados intérpretes, a los que Farinelli nombra como: Domingo Porreti y Gabriel Terri (violonchelos),



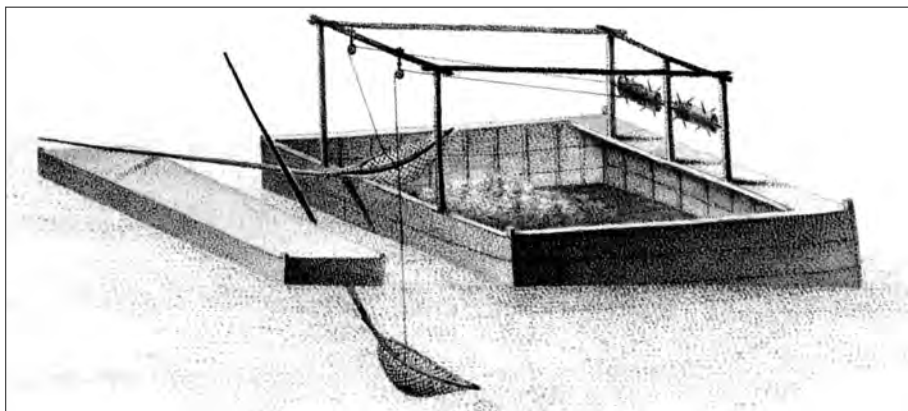


FIG. 12: Fangada con los útiles de limpieza

Antonio Marquesini y Pablo Facco (violines), Antonio Scheffler y Joseph Pincaut (trompas), y Manuel Cabaza y Luis Mison (oboes).

Otro de los entretenimientos que Farinelli ofrecía a los monarcas consistía en encender grandes castillos de fuegos artificiales desde la orilla del río. Por su parte, el rey, y no así la reina, disparaba sus escopetas sobre las piezas que se avistaban en los bosques cercanos al cauce.

Todo ese fasto lo reflejó Farinelli en el *Libro II* (o segunda parte), con minuciosos detalles sobre las tripulaciones de los buques, los acompañantes de los monarcas, damas de honor, sus cargos y funciones, los músicos contratados o desplazados desde la Villa y Corte, sus instrumentos, los días de actuación y los pagos correspondientes...

Pero ese lujo de detalles que Farinelli no escatima contrasta con el hecho, ciertamente llamativo, de que nunca mencione a Scarlatti. Son varios los clavicembalistas a los que se refiere el castrato, a lo largo de su obra: Joseph Nebra, Phelipe Crespo, Nicolàs Conforto, Miguel Rabaza, pero nunca al preceptor de la reina. Así, en la escena de la Figura 13, extraída de su propio libro, y en la que se aprecia el foso de instrumentistas, incluido un músico al clave, podemos inferir que no se trata de Scarlatti, a pesar de que su amistad con Broschi esté fuera de toda duda, pero cuya vida transcurre permanentemente bajo la mirada *íntima* o *privada* del dios Jano.

Otro de los contrastes, o miradas jánicas contrarias, entre Farinelli y Scarlatti, nos lo proporcionan las consecuencias del terremoto de Lisboa de noviembre de 1755, con numerosos residentes de la capital lusa que tomaron la determinación



FIG. 13: Escena y foso de músicos

de pasar a España. Son, entre otras profesiones, artistas, cantantes y músicos que, al llegar a Madrid, se dirigieron al *castrato* en busca de un acomodo profesional, pero que nunca acudieron al gran compositor de sonatas.

Fuera por motivo del terremoto o por razones meramente profesionales o de conveniencia, el caso es que, a pesar de la estrecha vinculación que siempre mantuvo Scarlatti con el reino de Portugal, ninguno de esos artistas procedentes de Lisboa recurrió a él, sino, como hemos dicho, a Farinelli, que les recibió cortésmente y trató de contratarles siempre que pudo, a pesar de no haber pisado territorio luso en los 22 años que pasó en la Península. Son los casos, y en diferentes épocas, de la cantante Manuela Trombetina, del tenor Antonio Raff, o de los *castrati* rivales Manzoli y Gizziello, por ejemplo.

Por otra parte, si nos referimos al terreno de la política, también Farinelli y Scarlatti están en los campos visuales opuestos del dios Jano.

Aunque se ha exagerado la vertiente política de Farinelli, lo que sí es cierto es que coetáneamente se le atribuyó mucho poder, o una gran capacidad de influencia sobre los asuntos públicos, a través de su íntima relación con los monarcas.

Probablemente, la percepción de tales capacidades estuvo por encima de la realidad, rayando quizá en la hipérbole con visos neuróticos. Sin embargo, no se pueden infravalorar los esfuerzos que, sobre todo, las cortes de Francia e Inglaterra hicieron, a través de sus embajadores, por ganarse la amistad política del *castrato*. Se trataba de penetrar en la personalidad del cantante, considerado casi como un valido del rey y de la reina, para así lograr poner a España de su lado. Quizá no fue ajeno a esta hipertrofiada percepción el hecho de que, en 1750, Fernando y Bárbara concedieran al *castrato* la Orden de Calatrava, un honor reservado, en principio, para nobles, lo que mostraba la alta consideración en que se le tenía en Palacio.

La necesaria recolección de pruebas de nobleza, falsas, dudosas o ciertas, justificaría, por sí sola, la sospecha acerca del poder que se le atribuía al cantante y podría explicar por qué los embajadores dedicaron tantas fatigas y tanto dinero para atraerse a quien consideraban como una pieza fundamental del tablero político no sólo español, sino también europeo.

No obstante, el fracaso, tanto del embajador inglés Keene, como del francés Vauréal, fue siempre estrepitoso. Farinelli supo, con extrema habilidad, mantener esa imagen de poder e influencia, pero nunca puso ni uno ni otra al servicio de ninguno de los dos bandos. De hecho, Broschi no sentía especial simpatía ni hacia uno ni hacia el otro reino, siendo más bien un admirador de la monarquía

austriaca. Sí que podía decantarse por Inglaterra, a través de su vinculación con la reina y de la vieja y sempiterna alianza entre Portugal y los ingleses. No obstante, en sintonía con el equilibrio de los ministerios del rey, Carvajal y Ensenada, Farinelli se mantuvo neutral o sabiamente discreto. Lo único que se permitió a sí mismo fue no ocultar algunas indulgencias y favores a según qué personas a las que quiso auxiliar o beneficiar. Empleos, recomendaciones, ayudas en dinero, buenos oficios cerca de casas nobles..., en eso consistió la utilización explícita del cantante de sus supuestos amplios recursos y capacidad de influencia.

Nada semejante puede decirse de Scarlatti, sino todo lo contrario. A ninguna potencia se le hubiera ocurrido acercarse al clavicembalista napolitano en busca de favores políticos.

Scarlatti se mantuvo siempre y tozudamente en la intimidad. La única serie importante de documentos firmados por él, por sus parientes cercanos o por sus amigos, es de índole estrictamente *privada*: se trata de la serie de escrituras notariales que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid<sup>22</sup>.

Las pocas escrituras firmadas por el propio Scarlatti o por su esposa Caterina Gentile son de índole testamentario, o son poderes, o una autorización conyugal para tomar el hábito de la Orden de Santiago. Otros documentos vienen firmados por parientes cercanos o amigos, todavía en vida del músico, y los manuscritos de un tercer grupo son posteriores a su fallecimiento. Acompañan a esta serie notarial, algunos otros documentos como una carta que Scarlatti dirigió al duque de Alba en 1752<sup>23</sup>, una memoria testamentaria que no llegó a protocolizarse, escrita en dos partes fechadas en 1754 y en 1757, esta última poco antes de morir y dictada a su hijo Fernando<sup>24</sup>, y un detallado inventario *post-mórtem*<sup>25</sup>,

<sup>22</sup> Véase J. TORTELLA (introd.): *24 documentos sobre Scarlatti...*, *op. cit.* Algunos de estos documentos habían permanecido inéditos, otros ya eran conocidos, estudiados y publicados desde años atrás, en especial en R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press 1953 [Alianza Editorial, Madrid 1985], y en R. PAGANO: *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.

<sup>23</sup> Véase un prolijo y detallado estudio sobre esta misiva en S. N. PROZHOVIN: "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", en M. SALA & W. DEAN SUTCLIFFE (eds.): *Domenico Scarlatti Adventures...*, *op. cit.*, pp. 69-154..

<sup>24</sup> AGP, Jurídica, Bureo, Caja 36/2, y véase un comentario analítico en J. TORTELLA (introd.): *24 documentos sobre Scarlatti...*, *op. cit.*

<sup>25</sup> Parte en R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*, y en AGP, Jurídica, Bureo, Caja 36/2.

que incluye copias de algunos de los anteriores documentos y copia también de los decretos por los que la corte portuguesa le concedió y renovó una pensión real, es decir, salvo estos decretos, que podrían tener una cierta dimensión oficial, el resto constituye una serie documental básicamente *privada*. No hay nóminas de instituciones públicas, no hay referencias de conciertos abiertos, ni registros de actos con su presencia...

Sin llegar tampoco a alcanzar una verdadera dimensión *pública*, al igual que la pensión portuguesa, sí se registra la concesión de una pensión de la reina Bárbara y otra del rey Fernando, pero siempre a cargo de fondos privados. También algunos cronistas han mencionado ciertos pagos, ni regulares ni fehacientemente documentados, que habría recibido, en ocasiones, el músico napolitano. Es el caso de Charles Burney y de Giovenale Sacchi al hacerse eco de una presunta declaración de Farinelli relativa a las ayudas que la reina concedía a Scarlatti para resarcirse de las pérdidas por el juego <sup>26</sup>.

Cabe asimismo destacar que, sin pertenecer nunca a la planta de la Real Capilla, en ocasiones, no frecuentes, se recurrió a Scarlatti para calificar las aptitudes de aspirantes a algún puesto de esa institución real. Incluso se le pidió su criterio para valorar, no ya a instrumentistas del teclado, sino incluso a cantantes <sup>27</sup>. No obstante, el contraste con la vida profesional que desarrolla Carlo Broschi es nítido y antagónico.

El Jano del rostro en la sombra sigue mirando hacia Scarlatti, mientras que la cara bañada de luz lo hace hacia Farinelli, cuya actividad febril y *pública* no cesa.

Si bien no es éste el lugar para profundizar en ulteriores detalles sobre la inmensa labor organizativa de Broschi durante los 20 años que coincidió con Scarlatti, o los 22 años que estuvo en España, ni es el momento de confeccionar una lista exhaustiva de los personajes musicales y de teatro a los que contrató o con los que se relacionó, sí resulta interesante hacer especial mención de dos artistas destacados, también italianos, con especialidades muy diversas, que cultivaron una profunda amistad y, sobre todo, mantuvieron una intensa colaboración con Farinelli, sin la cual su labor se habría visto decisivamente dificultada.

<sup>26</sup> CH. BURNEY: *Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio*, Londres 1796, y G. SACCHI: "Vita del Cav. Don Carlo Broschi", *Raccolta Ferrarese di opuscoli* XV (1784), citados en R. KIRKPATRICK: *Domenico Scarlatti...*, *op. cit.*

<sup>27</sup> AGS, Gracia y Justicia, Leg. 927, de 21 de junio de 1736, citado en N. MORALES: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup>* ..., pp. 31-32.



FIG. 14: “*Farinelli y sus amigos*”, por Amiconi, h. 1750  
(National Gallery, Melbourne, Australia)

Por contra, la relación de uno de ellos con Scarlatti es sorprendentemente nula y la del otro no pasa de constituir un muy remoto vínculo que nunca alcanza el trato personal. Ambas constataciones resaltan de nuevo las dos caras jánicas opuestas del cantante y del clavicembalista.

Los dos artistas mencionados son Pietro Trapassi, conocido como Metastasio, poeta y libretista, y Giacomo Amigoni, o Amiconi, pintor.

La colaboración de Farinelli con “*Pedro Metastasio*”, durante los 22 años hispanos, fue por correspondencia, pero muy intensa, ya que la inmensa mayoría de las obras de escena que el *castrato* presentó en Madrid y en Aranjuez, óperas, serenatas o “*Cantadas*”, lo fueron sobre libreto o texto de Trapassi, residente entonces en Viena. A título de ejemplo, señalemos la cantada titulada *La Dansa Nice, é Tirsi*, las serenatas *La Isla disavitada* y *Niteti*, o las óperas *Dido*, *Semiramis*, *Alessandro en la Indias*, y un extenso etcétera.

En cuanto a “*Santiago Amiconi*”, sabemos que llegó a Madrid, procedente de Italia, el día 15 de marzo de 1747, es decir, al poco de hacerse cargo Broschi de las actividades teatrales del reino. De inmediato, fue nombrado por el rey Fernando “Primer Pintor de Cámara”, cargo que mantuvo hasta su fallecimiento



FIG. 15:  
Gravicémbalo del frontispicio  
de los *Essercizi*  
de Domenico Scarlatti

el 21 de agosto de 1752. Fueron cinco años en los que Amiconi colaboró codo a codo con Broschi, muy particularmente, en la preparación de decorados y otras pinturas “efímeras” necesarias para las actuaciones en los escenarios, así como retratos y grabados.

En un cuadro que se conserva en la National Gallery de Melbourne, Amiconi reúne a los tres amigos, Metastasio, Farinelli y a sí mismo, acompañados por la cantante Teresa Castellini, de quien se dijo o se rumoreó, ya entonces, que había mantenido una suerte de castos amores con el *castrato* (o quizá se trataba de un género de sentimiento, distinto al amor común, que solamente pueden experimentar quienes han sido privados física y traumáticamente del sexo).

Es interesante también mencionar, en este punto, aquel leve y fugaz vínculo entre el pintor y Scarlatti, ya que el dibujo del instrumento que figura en la cubierta de la edición londinense de los *Essercizi* se debe a Amiconi.

A la muerte del pintor, el rey tomó a su servicio a un discípulo suyo al que Farinelli nombra como “*Philipàr*” (obviamente, Joseph Flipart), pero será finalmente Corrado Giaquinto, colaborador también del cantante, quien ocupe el puesto de “Primer Pintor de Cámara”.

Tanto Amiconi, con presencia en la corte hispana, como Metastasio, desde Viena, constituyen dos eslabones centrales, casi imprescindibles, en la actividad



FIG. 17.  
Detalle del palco, con Farinelli y Scarlatti

FIG. 16.  
Grabado de Flipart (Amiconi), 1752,  
destacando el palco  
(Calcografía Nacional, Madrid)



*pública* de Farinelli. Por contra, los indicios de que estos artistas hubieran establecido vínculos personales con Scarlatti o son nulos o son muy leves, limitándose, en el caso de Amiconi, a la mencionada cubierta de los *Essercizi* y al detalle del grabado de Flipart, sobre pintura de Amiconi, donde aparecen Farinelli y Scarlatti en un palco, al fondo y a la derecha del lugar que ocupan los reyes Fernando y Bárbara.

Así, el contraste *público-privado* entre Farinelli y Scarlatti es profundo en todos los terrenos y, en el terreno de la iconografía, se plasma con decenas de cuadros y grabados del cantante (Amiconi, Giaquinto, Flipart...), frente a la manifiesta escasez del maestro de clave.

Finalmente, destaca también cómo el libretista Metastasio y el pintor Amiconi aparecen muy frecuentemente en el libro de Farinelli (*Fiestas Reales*), con numerosos comentarios, detalles de pagos y regalos, sus trabajos, etc., mientras que, insistimos, a Scarlatti no se le nombra ni una sola vez.

Si bien esta ausencia de referencias en el trabajo de Farinelli resulta llamativa, el sistemático rastreo que el profesor Roberto Pagano ha hecho de la correspondencia de Metastasio deja exacta y llamativamente el mismo balance, a saber, un “*silenzio assoluto del Metastasio su Domenico Scarlatti*”<sup>28</sup>. Ambos casos no hacen más que corroborar cómo el clavicembalista vivió, desde 1729, bajo la mirada sombría del dios romano de las dos caras.

<sup>28</sup> R. PAGANO: nuevo capítulo XXV. Véase nota 12.





FIG. 18.  
Farinelli por Amiconi  
(Cívico Museo Bibliografico Musicale, Bolonia)

A pesar de los dos ámbitos opuestos que les fueron propios a Farinelli y a Scarlatti, contemplados por los dos rostros contrarios de Jano, ambos músicos mantienen entre sí un nexo que ha sido decisivo para la posteridad, como es el hecho de que la herencia recibida por el *castrato*, a través del testamento de la reina Bárbara, incluyera la práctica totalidad de las partituras para tecla de su colega *en la sombra*, salvándose así de una más que posible desaparición.

En este caso, el dios Jano, más que separar, desempeñó un papel integrador.

#### EPÍLOGO: MUERTE Y DESTIERRO: ADIÓS A LA DEIDAD BICÉFALA

En el breve plazo de dos años, durante tres veranos consecutivos, la muerte de tres de los cuatro protagonistas de los últimos años va a cortar de raíz el período quizá más brillante del siglo XVIII español. El primero en fallecer sería Domenico Scarlatti, el 23 de julio de 1757. Un año casi exacto después dejaba de existir la reina Bárbara, el 27 de agosto de 1758, y el 9 también de agosto del siguiente año, se apagó la vida del rey Fernando.

El luto oficial y popular, verdadero o fingido, contrastó con la descarnada alegría de Isabel de Farnesio que, tras su confinamiento en San Ildefonso durante más de doce años, veía por fin abiertas las puertas del trono para su primogénito, Carlos.

La llegada a Madrid del nuevo rey, en diciembre de 1759, significó la partida del cuarto de los personajes centrales de un ciclo brillante que llegaba a su fin. Farinelli fue despedido y expulsado del reino, con un despecho trufado de grosería: “los capones sólo son buenos para comer”, se dice que le espetó el zafio rey cazador.

El halo de Jano se extinguía, carente ya de contrastes hacia los que mirar.

Había sido el de Fernando un reinado, breve pero fructífero, tanto por el equilibrio de paz como por el fomento de las artes y de la cultura, que ahora daría paso al despotismo escasamente ilustrado de un rey que no leía nunca, que despreciaba el teatro, que odiaba la música, que legisló para su propio interés y beneficio, que volvió a llevar al país a los campos de batalla y que dejó la Hacienda, al final de sus días, al borde de la bancarrota.

Su obra urbanística y de saneamiento no fue sino la culminación de un proceso que ya se encontró iniciado, como ocurriría con la mayor parte de los logros culturales que la historia le ha atribuido.

Quizá Jano no se había ido del todo. Quizá el dios dual de los romanos miraba todavía, con su cara bañada de luz, hacia el reciente pasado, mientras contemplaba, con su rostro sombrío, hacia los decenios por venir.



*La música de cámara en la corte española (1770-1805):  
Patronazgo y relaciones de poder en la biografía  
de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti*

Germán Labrador López de Azcona

Proponemos en las líneas que siguen una visión del quehacer musical ligado con la vida cotidiana en la corte española en tiempos de Carlos III y Carlos IV, y en el entorno más propicio para este tipo de estudio: el de la música de cámara. Ámbito difícil de caracterizar, ya que por ser una actividad ligada al aspecto menos público de la vida de palacio, la música de cámara dependía de relaciones que no estaban claramente reguladas, sino que estaban sujetas a la voluntad del rey o el príncipe; relaciones de poder, al fin y al cabo, desarrolladas bajo el sistema del patronazgo. Un sistema que frecuentemente suplía las carencias de la reglamentación y premiaba el desempeño y la fidelidad de los patrocinados de un modo en ocasiones difícil de documentar, y que en los casos de los compositores estudiados, Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, determinó hasta qué punto podía ser afortunado un criado que contara con el favor del príncipe o del monarca. Efectivamente, el favor de la familia real abría unas perspectivas de estabilidad y de asistencia inalcanzables para un súbdito cualquiera en el Antiguo Régimen: tanto Gaetano Brunetti como Luigi Boccherini indudablemente disfrutaron del favor de su señor, lo que redundó en la formación de un impresionante legado de música de cámara y, ligado a ello, una existencia placida y sin duda acomodada para ambos compositores.

Conviene recordar que los principales ámbitos en los que se hacía música en la corte española eran la cámara del rey (o, a efectos de nuestro estudio, el cuarto del príncipe), la Real Capilla y, finalmente, la música de las caballerizas. Estos dos últimos ámbitos estaban claramente regulados y respondían a una función institucional del arte musical, a diferencia de la música de cámara,

cuya presencia e importancia quedaba sujeta al criterio del monarca. A diferencia de la Real Capilla, a cuyas plazas se accedía mediante un sistema de oposición y cuya plantilla estaba claramente fijada de acuerdo con las necesidades del servicio, la música en el cuarto del príncipe y en la real cámara era una actividad en cierto modo irregular, en cuanto que dependía de la afición y la voluntad del príncipe (o del monarca). Precisamente por ello, al no existir plazas de “músico” en la planta de la cámara o del cuarto del príncipe, resulta éste un entorno en el que el trato de favor hacia los instrumentistas es necesariamente un elemento fundamental en la relación con estos criados, ya que la voluntad del príncipe suplía con frecuencia una reglamentación insuficiente o inexistente.

En cuanto a esta música que se hacía para el solaz del rey o del príncipe en un ámbito privado, y por tanto carente de función representativa, cabe destacar, en primer lugar, la indudable afición filarmónica de la familia real, ya patente en anteriores reinados y ejemplificada en este período principalmente por el príncipe de Asturias, posteriormente Carlos IV, y por los infantes don Luis y don Gabriel de Borbón, respectivamente hermano e hijo de Carlos III. Esta afición era, en realidad, tradición familiar. Es sobradamente conocido el importante papel que la música desempeñó en el entorno de los primeros borbones; desde Felipe V hasta Carlos IV, el interés por este arte no parece sino aumentar con el tiempo, y los mejores virtuosos encontraban buena acogida en la corte que, en ocasiones, se convertía en acomodo definitivo. Por otra parte, elemento importante de la educación de las reales personas era asimismo la música, y los propios miembros de la familia real tañían algún instrumento, en ocasiones con pericia, como Fernando VI, Carlos IV, o los casos menos conocidos de Luis I y Carlos III. Esta alta estima por la música también se refleja en la Real Capilla que, si bien por motivos que en ocasiones trascienden lo artístico, de hecho no deja de incrementar sus efectivos durante el siglo XVIII, hasta el punto de que, concluido el reinado de Carlos IV, llega a tener en nómina a 60 músicos, frente a los 35 que tenía en 1701 <sup>1</sup>. Por último, este hecho será también patente en la música escénica, que al cargo de Carlo Broschi, Farinelli, conoce un desarrollo verdaderamente único durante los años centrales del siglo, hasta el extremo de

<sup>1</sup> Sobre las variaciones en la plantilla de la Real Capilla de música durante esta época, véase G. LABRADOR: “Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”, *Revista de Musicología* 26/1 (2003), pp. 233-263.

que su afirmación de que no existía en Europa un escenario comparable al de la corte de España probablemente estaba justificado <sup>2</sup>.

En la época que nos atañe, los reinados de Carlos III y Carlos IV, resulta llamativa la poca afición filarmónica de Carlos III, recogida en la biografía que elaboró el conde de Fernán Núñez, quien describe la relación del monarca hacia este arte como de “aborrecimiento” <sup>3</sup>. Es fama que evitaba asistir a la ópera cuando era virrey en Nápoles <sup>4</sup>, de modo que ni entre sus diversiones ni en su vida cotidiana escuchaba el soberano más música que la ejecutada en la Real Capilla. Al respecto, es ilustrativo el hecho de que, queriendo nombrar como músico de cámara a N. Conforto (celebrado compositor del reinado anterior y al servicio de la corte desde entonces), ya hacia al final de su vida, se suscite la duda de cuál deberá ser su uniforme y la cuantía del tributo (media annata) que debe hacer efectivo al prestar juramento como criado, precisamente ante la ausencia de casos similares, de músicos al servicio directo de Carlos III <sup>5</sup>.

Pero el poco interés del monarca por la música es compensado, en el ámbito de lo cotidiano, por varios miembros de la familia real cuya afición musical es destacable. En primer lugar, el infante don Luis, hermano de Carlos III, quien llegará a mantener un quinteto de cuerda con sus propios recursos, caso único entre los infantes de España. Entre los descendientes del monarca, es conocido el interés del infante don Antonio y, especialmente, del infante don Gabriel, intérprete de varios instrumentos, para quien el P. Antonio Soler escribió diversas obras <sup>6</sup>. No obstante, de entre todas las reales personas que fueron en el siglo XVIII,

<sup>2</sup> B. LOLO: “Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI. Conforto y Farinelli, una fructífera colaboración teatral (1751-1758)”, en M. Torrione (ed.): *España Festejante*, Diputación, Málaga 2000, pp. 365-382. La autora contextualiza esta afirmación del famoso castrato, y documenta la realización del *gran proyecto Farinelli*, cuyo principal objetivo era precisamente “convertir a la corte madrileña en uno de los teatros más respetados e importantes de Europa”.

<sup>3</sup> Conde de FERNÁN NÚÑEZ (Carlos Gutiérrez de los Ríos, sexto Conde): *Vida de Carlos III*, ed. de A. Morel Fatio y A. Paz y Meliá, Librería de los bibliófilos Fernando Fe, Madrid 1898, I, p. 104.

<sup>4</sup> M. ROBINSON: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972, p. 11.

<sup>5</sup> AGP, Carlos IV, Cámara, leg. 15. Músicos. Nicolás Conforto. Madrid, 4-IX-1788.

<sup>6</sup> Sobre la afición musical del infante don Gabriel, un documentado estudio es el realizado por J. MARTÍNEZ CUESTA y B. KENYON DE PASCUAL: “El infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología* 11/3 (1988), pp. 767-806.

Carlos IV destaca sobre las demás por su afición y dedicación a este arte, así como por los crecientes recursos que puso a su servicio desde que era príncipe de Asturias hasta los últimos días de su reinado. No sólo como gran aficionado, sino también como intérprete, el monarca hizo de la música una de sus principales diversiones, llegando a formar un pequeño grupo de instrumentistas que le acompañaban continuamente, incluso durante las Jornadas<sup>7</sup>.

#### LA MÚSICA DE CÁMARA Y LA CONFORMACIÓN DEL REPERTORIO

Efectivamente, Carlos Antonio de Borbón, príncipe de Asturias durante los casi treinta años que median desde su llegada a España hasta 1788, en que muere Carlos III, mantuvo durante su vida un interés siempre creciente por la música. Ya siendo príncipe de Asturias, además de recibir a los principales virtuosos que viajaban por España y recompensarles generosamente (así, por ejemplo, Jean Pierre Duport, en 1772)<sup>8</sup>, disponía a su servicio de dos músicos, como parte del personal que directamente se hallaba a su servicio: un maestro de violín, y un violín de danza, importante figura de tradición francesa cuyo cometido era servir en las lecciones para proveer el necesario acompañamiento musical. El primer maestro de violín del príncipe de Asturias fue Felipe Sabatini, violinista de la Real Capilla, quien ocupó el cargo durante diez años desde julio de 1761, año y medio después de la llegada de la familia de Carlos III a España<sup>9</sup>. A su muerte,

<sup>7</sup> Al respecto, es destacable la formación de una colección de instrumentos de singular variedad y riqueza, desde 1761 hasta 1808. Véase G. LABRADOR: “La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de Palacio”, *Música* 12 y 13 (2005-2006), pp. 55-80. Del mismo modo, la formación de una pequeña orquesta de cámara al exclusivo servicio del monarca a partir de 1796 es muestra del mismo fenómeno. Véase T. CASCUDO: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artígrama* 12 (1996-1997), pp. 79-89.

<sup>8</sup> AGP, Carlos IV, Príncipe. Gastos extraordinarios. Libramiento nº 70 (18-XI-1772). Duport recibe en esta ocasión una sortija y una caja de oro valoradas en 10080 reales.

<sup>9</sup> Efectivamente, el nombramiento de Sabatini tiene lugar el 6 de julio de 1761: AGP, Expedientes personales (Felipe Sabatini): Cº 938, Exp. nº 6. Madrid, 6-VII-1761. Transcrito en Mª S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 1993, p. 218. Asimismo, N. ÁLVAREZ SOLAR QUINTES: “El compositor español José de Nebra († 2-VII-1768). Nuevas aportaciones para su biografía”, *Anuario Musical* 10 (1954), pp. 179-206.

a finales de 1770, fue sustituido por Gaetano Brunetti, también violinista de la Real Capilla. En cuanto al violín de danza, se trata de Manuel Camato, quien ejerce esta función hasta 1778, tanto al servicio del príncipe como de sus hermanos, los infantes don Gabriel, don Antonio Pascual y don Francisco Javier.

Además de estos dos puestos, el príncipe encontró el modo de tener también a su servicio a más instrumentistas, de manera que al menos hasta 1785 siempre pudo disponer de un mínimo de cuatro músicos, como se deduce de su contabilidad<sup>10</sup>. No por casualidad, casi todos procedentes de la Real Capilla. Entre ellos destaca Domingo (Domenico) Porreti, uno de los intérpretes más reconocidos del reino desde años atrás, cuando el propio Farinelli le empleaba para concertar sus óperas, como él mismo reconoce:

El señor Nicolás Conforto [...] seguirá el estilo practicando de probar en cámara los rezitados solo con las solas voces, a fin de corregir, y poner corriente las partes de los virtuosos, bien entendido que se halle siempre en estas Pruebas el señor Porreti (quien componiendo con su violoncello, y sus dedos toda la orquesta) no es menester de otros Ynstrumentos; por cuio motibo ha sido siempre distinguido con alguna demostración<sup>11</sup>.

Acaecido su fallecimiento, Porreti será sustituido por Francisco Brunetti, que se perfeccionó en París como intérprete y con el tiempo sería el primer profesor de violoncello del conservatorio de María Cristina. Parecida situación era la de N. Conforto, intérprete de clave en este entorno, que llegó a la corte como compositor, llamado por Farinelli en el anterior reinado; desde 1776 será sustituido por Manuel Espinosa, que ocupaba además una plaza de oboe en la Real Capilla. Con menor tiempo de servicio en el cuarto del príncipe, Esteban Isern (1770-1774) y Domingo Rodil (1778-1784) también ocupan plaza de violín en la Real Capilla.

La consideración de este pequeño grupo de cámara nos lleva a advertir que el príncipe tenía a su servicio de manera prácticamente constante al menos a un intérprete de clave, un bajo (violón) y dos violinistas, que entre 1770 y 1774 fueron

<sup>10</sup> La información que sigue es un compendio de los gastos que el príncipe de Asturias realiza entre 1760 y 1788, año en que fallece (el 15 de diciembre) Carlos III. Dichos gastos se refieren a la manutención de cada instrumentista en los reales sitios ("mesillas"), y constituyen una serie que se encuentra en AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 2-11. Asimismo, estos instrumentistas veían completados sus haberes mediante las gratificaciones que se les entregaban con motivo de San Juan y Navidad, así como las repartidas, también con motivo de la onomástica y el aniversario del príncipe.

<sup>11</sup> C. BROSCI (Farinelli): *Fiestas Reales*, Turner, Madrid 1991, p. 67.



tres. Tales instrumentistas le acompañaban en su vida cotidiana, tanto mientras la corte se hallaba en Madrid como cuando se encontraba en alguno de los reales sitios (Aranjuez, El Escorial y San Ildefonso de La Granja). A ellos hay que añadir la intermitente presencia del propio príncipe como ejecutante, de modo que el repertorio cuartetístico e incluso, en ocasiones, el destinado a una agrupación instrumental mayor, podía ser abordado con los instrumentistas de este pequeño grupo, ya que entonces como ahora no era raro que un instrumentista de violín tocara la viola si era preciso. Añadiremos un dato más en este breve esbozo de la música en el cuarto del príncipe: el heredero del trono español compartía en ocasiones los gastos de la “diversión de música”, como era llamada, con sus hermanos Gabriel y Antonio Pascual, de modo que encontramos en la contabilidad del príncipe Carlos o de su hermano Gabriel “gastos de terceras partes”, precisamente porque se trataba de una diversión común.

Una vez llegado al trono, y a diferencia de su padre, Carlos IV contará con un número creciente de músicos de cámara, constituyendo una pequeña orquesta que sigue las jornadas con la familia real<sup>12</sup>. Sus dos décadas de reinado constituyen una época de singular esplendor para la música de cámara en la corte española, bajo la supervisión de Gaetano Brunetti, que además de intérprete era un prolífico compositor, y el más apreciado en este ámbito.

De lo expuesto hasta aquí, parece claro que pese a que se hacía música en palacio diariamente, no se trataba de una actividad ostentosa ni representativa de la majestad de la monarquía; confinada a los ratos de ocio, durante varias décadas este repertorio estuvo a cargo de un reducido número de instrumentistas, generalmente cuatro o, entre 1785 y 1794, tan solo tres. Ciertamente, en ocasiones se convocaba a un grupo más numeroso para interpretar otro tipo de obras (por ejemplo, las numerosas sinfonías que escribió Brunetti), pero la música que se interpretaba normalmente eran tríos de cuerda o cuartetos, y obras pensadas para una plantilla inferior. De hecho, el propio Carlos III carecerá de criados a su servicio con el empleo de músicos de cámara hasta 1788, mientras que el número de intérpretes de que disponía el príncipe de Asturias era bastante limitado. Posteriormente, el número de músicos de cámara de Carlos IV aumenta rápidamente entre 1794 y 1796, conformando un grupo privilegiado dentro del real servicio, ya que además del sueldo de músico de cámara generalmente gozaban

<sup>12</sup> T. CASCUDO: “La formación de la orquesta de la Real Cámara...”, *op. cit.* Asimismo, G. LABRADOR: “Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV”, *Ad Parnassum* Issue 6 (2005), pp. 65-98.

del de músico de la capilla. Así pues, existe un modelo de música de cámara durante el reinado de Carlos III caracterizado por la escasez de recursos, y otro durante el reinado de Carlos IV, que tendrá una mayor plantilla de instrumentistas (unos diez) y un repertorio ajustado a la misma.

Llegados a este punto resulta interesante reparar en que ningún músico prestaba su servicio como compositor, sino como intérprete; refiriéndonos a los más célebres, Brunetti servía su plaza como maestro de violín y posteriormente como músico de cámara, y Boccherini como virtuoso del violoncello. Ciertamente, a Boccherini se le asignó una importante cantidad en concepto de las obras de música que debía componer anualmente, y a Brunetti se le subió el sueldo que percibía como maestro de violín por lo bien servido que se hallaba el príncipe de Asturias, circunstancia en la que es muy posible que influyera la labor de compositor que desarrollaba, subsidiariamente. Pese a ello, salvo el puesto de maestro de la Real Capilla, que incluía la composición de música litúrgica y paralitúrgica (además de la dirección del coro y la orquesta), no existía ningún otro cargo de compositor, o dedicado a la creación de música de cámara, o instrumental. Parece claro que el cometido principal tanto de Brunetti como de Boccherini era otro: el de ser intérpretes de su instrumento, como no podía ser de otro modo, aunque existe aquí una salvedad: Boccherini se vería liberado del servicio como instrumentista tras la muerte del infante y podrá dedicar sus esfuerzos únicamente a la composición, a diferencia de Brunetti.

Otra característica interesante de la producción musical en el ámbito de la cámara es que estaba destinada a la interpretación en este entorno, más que a su difusión o a la edición. Es lógico suponer, por ello, que la plantilla instrumental para la que se escriben estas obras estaba disponible y que eran efectivamente ejecutadas. Y efectivamente así sucede con la música tradicionalmente considerada “de cámara”, como las sonatas, tríos, cuartetos y quintetos. En el caso de los quintetos, es notable el hecho de que constituyan la parte principal de la producción tanto de Boccherini como de Brunetti, conformando el mayor repertorio dedicado a esta agrupación que se ha escrito. Los de Boccherini son quintetos con dos violoncellos, mientras que la mayor parte de los de Brunetti son quintetos con dos violas, como requería la plantilla de intérpretes disponibles en cada caso. Y es que la creación de estas obras respondía a la necesidad de proveer música para ser ejecutada de inmediato, con los intérpretes que servían al infante o a Carlos IV (siendo ya rey de España), pero también a la necesidad de ajustarse a la plantilla instrumental existente.

Esta circunstancia pone de relieve un caso peculiar en la producción de ambos compositores; tanto Brunetti como Boccherini escribieron sinfonías, que en su mayor parte también fueron obras pensadas para ser ejecutadas en un ámbito privado, para solaz de sus respectivos señores. En el caso de Brunetti esta afirmación es respaldada por la documentación contable que demuestra las condiciones de copia de cada sinfonía y por los pagos a los músicos que las interpretaron, lo que ocurría ocasionalmente. En cuanto a L. Boccherini, se abre aquí un terreno aún por estudiar; carece de sentido que escribiera para el infante don Luis un tipo de música que no iba a ser interpretada, y aún no se ha determinado en que condiciones pudo hacerse, ya que la plantilla de músicos a su servicio podría fijarse, normalmente, en un quinteto<sup>13</sup>. No obstante, la progresiva caracterización de los materiales (particellas) que pertenecieron a la colección de música del infante prueba que la ejecución de estas sinfonías debió llevarse a cabo<sup>14</sup>.

Sin duda, era música de corte, y en este ámbito se creó y se ejecutó, pero como música destinada a la cámara, a la ejecución en privado (pese al mayor número de efectivos instrumentales requeridos), aunque tradicionalmente la sinfonía no haya sido considerada dentro del género “camerístico”.

#### *PATRONAZGO Y FUNCIÓN INSTITUCIONAL:*

##### *LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA DE CÁMARA Y LA REAL CAPILLA*

La Real Capilla era la institución encargada de solemnizar adecuadamente las celebraciones religiosas en la corte, para lo que contaba, además de numerosos cargos eclesiásticos, con un nutrido grupo de músicos de voz y de instrumentos, que en 1756 (año en que se promulga el *Reglamento de voces e Instrumentos* vigente

<sup>13</sup> Don Luis tenía a su servicio a cuatro criados de la familia Font, que formaban un cuarteto de cuerda, así como a F. Landini como maestro de música y a L. Boccherini y su esposa, Clementina Pelliccia, como soprano. No obstante, sólo existen dos obras de sextetos de cuerda de esta época, los Op. 23, de 1776, y los Op. 16, de 1773, ambos con dos violoncellos, aunque el op. 16 incluía una flauta, en lugar de la segunda viola.

<sup>14</sup> Al respecto de dicha colección, véase J. C. GOSÁLVEZ, G. LABRADOR: ‘Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): los fondos manuscritos del Conservatorio de Madrid’, *Revista de Musicología* 28/1 (2005), pp. 743-762.

durante los reinados de Carlos III y Carlos IV) eran 53<sup>15</sup>, de los que 15 (14, desde 1787) eran músicos de voz. La Real Capilla residía en Madrid, y generalmente admitía a los nuevos músicos mediante examen público, procedimiento que durante el reinado de Carlos III parece haberse observado con mayor normalidad que en otros reinados<sup>16</sup>. Como en el caso del cuarto del príncipe, las plazas de la capilla estaban fijadas de antemano, en este caso por el citado reglamento de 1756, aunque en determinados casos se alterase el número de plazas para determinado instrumento o cuerda, siempre en detrimento de otro. Sin entrar a exponer con detalle la organización de la institución, sirva por el momento este breve bosquejo, sobre el que volveremos más adelante.

Pero el servicio en la capilla no se limitaba a la liturgia, sino que existía una clara relación con la música que se hacía en la cámara, o en un sentido más amplio, en diversas instancias de la vida cotidiana en la corte: conciertos o sesiones de música, generalmente, pero también cenas o comidas, iluminaciones e incluso diversiones de diversa índole al aire libre. Y, entre estas ocasiones musicales, la primera de ellas es la educación de los príncipes e infantes, ya que es un hecho histórico que hasta el momento no se ha considerado que los maestros de música de las reales personas procedían, por norma, de la Real Capilla. Efectivamente, la puerta de entrada al servicio directo de las reales personas era la pertenencia previa a dicha institución. Así sucedía con los maestros del infante don Luis y don Gabriel, o de Luis I, Carlos III o Carlos IV, que respectivamente fueron F. Landini, D. Porretti, J. Nebra, J. Facco, y F. Sabatini y G. Brunetti para el último<sup>17</sup>. Incluso el mismo F. Corselli, maestro de la Real Capilla entre 1738 y 1777, estuvo encargado de estos menesteres, desatendiendo su empleo en la capilla durante prolongadas temporadas.

<sup>15</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 1133 (3-V-1756). “*Reglamento de las voces y de los instrumentos que ha resuelto el Rey haya en la Real Capilla [...] desde primero de este mes de mayo en adelante*”. Para completar una visión sobre la capilla en las primeras décadas del siglo XVIII, B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Universidad Autónoma, Madrid 1990.

<sup>16</sup> J. ORTEGA: “La provisión de plazas de instrumentistas en la Capilla Real bajo el reinado de Carlos III”, *Revista de Musicología* 24/2 (2000), pp. 395-442. La autora recalca (p. 422) cómo el sistema de oposición se observó con especial celo durante este reinado.

<sup>17</sup> Un caso peculiar es el de Domenico Scarlatti, maestro de clave de la reina Bárbara de Braganza. No obstante, Scarlatti era criado del rey de Portugal, aunque residía en la corte española. Aun así, fue maestro de capilla en la corte de Joao V, y de su etapa portuguesa data su magisterio sobre la entonces infanta.

No termina aquí la estrecha vinculación de la capilla, en principio dedicada a la solemnización de las fiestas religiosas, con el entorno privado de las reales personas y con los instrumentistas que acompañaban al príncipe de Asturias en sus estancias en los diferentes reales sitios; y ello por un condicionante puramente económico: al no disponer el príncipe de fondos propios para mantener un pequeño grupo de músicos, recurre a los de esta institución, que acogía a los instrumentistas más destacados del momento. Lógicamente, al detraer intérpretes de la capilla para su servicio privado, frecuentemente fuera de Madrid, éstos eran dispensados de la asistencia a la institución de la que procedían, de modo que si bien percibían sus haberes como músicos de la capilla, cesaba su servicio efectivo en ella. No obstante, la financiación de la “diversión de música” del príncipe quedaba resuelta fácilmente de este modo, sin resultar onerosa para su contabilidad <sup>18</sup>.

De hecho, años después, al acceder al trono, Carlos IV demostrará claramente este proceder, ya que integrará directamente en la capilla a aquellos instrumentistas que precisaba para su servicio personal, de manera que le resultaban menos gravosos. De este modo la capilla sufragaba la diversión de música del monarca, y servía como recurso para completar los elevados sueldos de los músicos de cámara. Pero esta actitud no era posible mientras aún era príncipe y el modo normal de ingresar en la institución era mediante oposición pública, motivo por el que se veía compelido a elegir a sus músicos entre los integrantes de la institución. Al respecto, cabe mencionar la ocasión en que Ramón Monroy, músico que integraba la orquesta que periódicamente reunía el heredero del trono, casi obtiene plaza en la capilla sin oposición, por interesarle el príncipe en ello. La situación fue reconducida por un Real Decreto de marzo de 1780, en el que Carlos III ordenaba la celebración de la oposición correspondiente <sup>19</sup>. Pero, independientemente del desenlace (Monroy conseguirá dicha plaza en la capilla, aunque mediante oposición), es claro que la protección del príncipe de Asturias proporcionaba una seguridad y una posición de cierta seguridad, difícil de documentar pero real.

Y al respecto de esta estrecha relación entre la música de cámara y la de la capilla, cabe también considerar el caso de un músico que contó desde el principio

<sup>18</sup> La sustracción de instrumentistas de la capilla para estos fines se trata en G. LABRADOR: “Música, Poder e Institución...”, *op. cit.*

<sup>19</sup> BNE, Mss. 762: Vicente PÉREZ: *Libro de Constituciones y Ordenanzas de la Real Capilla* (manuscrito, 1791), fol. 76v.

con la mejor de las credenciales para presentarse en palacio: el primogénito de Gaetano Brunetti. Efectivamente, favorecido por el príncipe, el maestro de violín introduce sin dificultad en el círculo de los músicos más allegados al heredero del trono a su propio hijo Francisco, violoncellista de gran habilidad formado, posiblemente, por el propio Porreti; de hecho, en determinado momento Francisco Brunetti se presenta ante el Patriarca de las Indias como virtuoso del violoncello, formado por “uno de los más famosos maestros” de la corte<sup>20</sup>.

La carrera de Francisco Brunetti está ligada desde sus inicios a Carlos IV, ya que además de seguir las Jornadas a los reales sitios y de formarse posiblemente con Porreti, el propio príncipe de Asturias dispensa una gracia especial a su padre, Gaetano: ante las buenas dotes que el joven Francisco mostraba y, especialmente, como recompensa “a lo bien servido que se hallaba” por su maestro de violín, tanto Francisco como su hermano Juan pasarán a París durante tres años, en viaje de estudios, enteramente financiado por el príncipe<sup>21</sup>. El desglose de las cantidades que supuso este viaje da cuenta del enorme aprecio que debía sentir el príncipe por Gaetano Brunetti, pero también debe ser entendido como una *inversión* en la formación del futuro sustituto de Domingo Porreti. Efectivamente, tras estudiar con Duport entre 1782 y 1784, Francisco Brunetti vuelve a la corte poco después de la muerte de Porreti<sup>22</sup>, cuyo “empleo” como músico del príncipe, curiosamente, no es cubierto por nadie<sup>23</sup>. Y será el joven Brunetti quien lo ocupe aunque, al no ser miembro de la Real Capilla, el propio príncipe de Asturias le asignará un sueldo pagado con cargo a sus gastos

<sup>20</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138 (s. d., pero en 1787).

<sup>21</sup> AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 9 (existen 12 libramientos, entre 4 de febrero de 1782 y 8 de noviembre de 1784). El príncipe llega a gastar la exorbitada cantidad de 133.614,52 reales de vellón por los tres años de estancia en Francia; al respecto, resulta ilustrativo comparar esta cantidad con los sueldos más elevados de los instrumentistas de la Real Capilla, que no llegaban a los 20.000 reales anuales.

<sup>22</sup> La vuelta de Francisco Brunetti debió de suceder a finales de 1784 (como se deduce de la fecha del último de los pagos que ocasionó su estancia), mientras que Porreti fallece el 23-I-1783 (véase la nota n<sup>o</sup> 21)

<sup>23</sup> Recuérdese que más que un “empleo” era una “asistencia”, ya que Porreti era músico de la capilla, aunque en una situación que podría calificarse como “comisión de servicios”, y los empleos musicales en el cuarto del príncipe se limitaban a los de maestro de música y violín de danza.

particulares, caso verdaderamente único entre los músicos que estuvieron a su servicio, y del que no existe precedente alguno.

Claramente, Gaetano Brunetti haría valer su influencia en determinadas ocasiones, como fue la de asegurar un buen futuro al mayor de sus hijos. En este contexto cobra sentido la forzada entrada de Francisco Brunetti en la Real Capilla, tanto para descargar al príncipe de esta carga económica como, en menor medida, por dar satisfacción a su influyente padre. Ya hemos referido en otro lugar el relato de este irregular ingreso en la capilla<sup>24</sup>; al respecto, permítasenos recordar únicamente que, en el informe que dio fin al proceso de concesión de esta plaza de violoncello creada *ad hoc*, el propio conde de Floridablanca añadirá entre sus razones un último motivo de especial significación para conceder la plaza al joven músico:

[...] y por ser hijo de don Cayetano [Brunetti] (...), cuyo mérito es notorio, propongo al referido don Francisco Brunetti para la citada plaza de Violón de nueva creación<sup>25</sup>.

Como era de esperar, Francisco Brunetti no sirvió en la capilla sino raramente, dada su adscripción al servicio directo del príncipe, lo que viene a confirmar el trato de favor que el príncipe podía dispensar a sus protegidos, por encima de consideraciones como la función de la capilla o, incluso, la reglamentación existente.

Evidentemente, el sistema de patronazgo suponía una garantía para los patrocinados, más allá de las trabas institucionales que pudieran surgir. La consideración de las condiciones en que desarrollaron su labor los principales músicos de la corte, empezando por Farinelli, Corselli o el caso citado de Conforto muestran que, al margen de las posibles dificultades, con el favor del monarca era posible encontrar buen acomodo en palacio. De hecho, la trayectoria de Gaetano Brunetti queda perfectamente explicada cuando se considera desde este punto de vista, y continuamente mejoraría su suerte bajo la protección del príncipe de Asturias, posteriormente Carlos IV. En buena medida, así se explica también la aceptación de la nueva música (el cuarteto, la nueva estética musical) en dicho entorno.

Del mismo modo, Boccherini experimentaría el favor de dos monarcas y un infante durante la mayor parte de su vida productiva. Una mirada al entorno y

<sup>24</sup> G. LABRADOR: “Música, Poder e Institución...”, *op. cit.*

<sup>25</sup> AGP, Carlos III, leg. 240. San Ildefonso, 22-VII-1787.

a las circunstancias en que creó su obra le confirman como músico de corte, y es sumamente útil para comprender hasta qué punto distan las expectativas que razonablemente podía tener un músico como él cuando entró al servicio del infante don Luis del trato que recibió durante los 35 años que pasó en España.

*UN CASO DE ESTUDIO:*

*EL PECULIAR ITINERARIO DE LUIGI BOCCHERINI COMO MÚSICO DE CORTE*

*LUIGI BOCCHERINI Y GAETANO BRUNETTI,  
MÚSICOS DE LA CORTE ESPAÑOLA*

Es este el lugar de referirnos, una vez expuesto a grandes rasgos el funcionamiento de la Real Capilla y de la música en los distintos ámbitos de la corte, a la figura de Gaetano Brunetti (1744-1798) y, al mismo tiempo, a la de Luigi Boccherini (1743-1805) como principales músicos –compositores– de cámara. Gaetano Brunetti es sin duda el músico más influyente en palacio por su trato diario y continuo con Carlos IV a lo largo de casi tres décadas. Instrumentista de la Real Capilla desde 1767, maestro de violín del príncipe desde 1770, músico de cámara del mismo cuando accede al trono (1789-1798) y director de su pequeña orquesta desde 1796, Brunetti es posiblemente el mejor ejemplo de “músico de corte” que se puede hallar en la segunda mitad del siglo XVIII español<sup>26</sup>. Desarrollando la mayor parte de su carrera bajo la protección del príncipe de Asturias, primero como intérprete y después también como compositor<sup>27</sup>, se ha

<sup>26</sup> Sobre la biografía de Brunetti, puede consultarse, además de las voces redactadas por A. BELGRAY y N. JENKINS en *Grove6*, *Grove2*, *MGG* y *MGG2*, el artículo de O. KRONE: “Wer war Brunetti? Neue Erkenntnisse über Leben, Werk und künstlerisches Umfeld des Gaetano Brunetti (1744-1798)”, *Concerto: Das Magazin für Alte Musik* 12/103 (Mayo 1995), pp. 18-24.

<sup>27</sup> Al respecto, resulta también interesante reparar en el paralelismo que existe entre la biografía de Brunetti y la de Boccherini. En cuanto a este último, Ch. SPECK: “Boccherini as cellist and his music for cello”, *Early Music* 33/2 (2005), pp. 191-210, especialmente p. 195, ha puesto de manifiesto cómo efectivamente, tras su carrera como virtuoso, el músico pasa a ser compositor, principalmente.



visto desde antiguo motivo de sospecha en la posición de Brunetti en palacio, ya que habría utilizado su influencia para mantener a Boccherini alejado de la corte y del favor de su señor.

Por su parte, Luigi Boccherini fue, durante casi toda su vida productiva, músico al servicio de la corte española; hasta 1785 al servicio del infante don Luis, y desde entonces, en una equívoca situación que cabe calificar como “de expectativa de derecho”, como posible miembro de la Real Capilla y perceptor de una pensión otorgada por Carlos III y renovada por Carlos IV. Ciertamente, a partir de este momento sus nuevas producciones no parece que estuvieran destinadas a la corte española en ningún caso, sino que le reportaron ingresos adicionales, pero la mayor parte de sus ingresos procedió, hasta su muerte, de esta fuente. En la misma época Gaetano Brunetti, en su doble condición de maestro de música del príncipe (y posteriormente músico de la real cámara, y director de la misma) y de miembro de la Real Capilla de música, no tuvo mejor suerte. De hecho, por paradójico que pueda parecer, Boccherini resultó mejor tratado que el maestro de música, si bien es cierto que no gozó de la proximidad diaria al monarca, lo que suponía una importante distinción para Brunetti.

En las líneas que siguen nos centraremos en esta relación, para poner de manifiesto cuán incoherentes son los motivos o las sospechas que salpican la historiografía boccheriniana al respecto. Sin considerar la figura de Gaetano Brunetti como músico de corte, por redundante<sup>28</sup>, resulta revelador sin embargo considerar la figura de Boccherini del mismo modo, como músico de la corte española, sujeto a las mismas limitaciones que cualquier otro criado que sirviera en una plaza de instrumentista, pero claramente favorecido por el sistema del patronazgo. Para ello es inevitable cuestionar la verosimilitud de determinadas informaciones que atañen a la llegada de Boccherini a España, y que se han ido repitiendo hasta formar parte de la biografía *generalmente aceptada* del músico. Sin entrar en el análisis historiográfico exhaustivo, citaremos únicamente a L. Picquot, autor de la primera gran biografía y del catálogo de la obra del músico, vigentes ambos hasta hace relativamente poco tiempo, de quien sucesivos historiadores han tomado estas noticias<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> En esta línea incluimos una somera biografía en G. LABRADOR: *Gaetano Brunetti: Catálogo crítico, temático y cronológico*, Aedom, Madrid 2005, pp. 341-352.

<sup>29</sup> L. PICQUOT: *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné des toutes ses oeuvres, tant publiés qu'inédites*, chez Philipp, éditeur de musique, Paris, 1851.

Si bien puede parecer verosímil que Joaquín A. Pignatelli, entonces embajador en Francia, pudiera haber asegurado a F. Manfredi y a L. Boccherini una buena acogida por parte de la corte<sup>30</sup>, lo que habría motivado su viaje desde París a España, no parece que estos instrumentistas llegaran a presentarse ante el príncipe de Asturias, ya que no consta gratificación alguna por este motivo en su contabilidad. Respecto de los dos primeros años de estancia en Madrid, lo único que se puede documentar es que, tras formar parte de la Compañía de los Reales Sitios, existió una intención por parte de Boccherini de abrirse camino escribiendo una obra para los conciertos públicos previstos en Madrid, pero no hay noticias que relacionen al músico con la corte española<sup>31</sup>. Respecto al hecho de que el violoncellista no entrara al servicio de Carlos III (presunta muestra de rechazo hacia su persona), baste mencionar la poca afición filarmónica del rey, cuyo único músico de cámara, Nicola Conforto, fue nombrado un mes antes del fallecimiento del propio monarca.

En cuanto al heredero, siendo el principal aficionado de la familia real el príncipe de Asturias, no carece de lógica preguntarse por qué motivos no llegó Boccherini a integrarse en el grupo de intérpretes que acompañaban cotidianamente al personaje, cuyo número se incrementa precisamente en la época en que el virtuoso llega a España. No obstante, la consideración de determinadas características de la vida musical en el entorno del príncipe excluye, por principio, la entrada del músico de Lucca a su servicio. Y ello, en primer lugar, por un serio problema de índole administrativa: efectivamente, hablando con propiedad, no era posible entrar al servicio del príncipe sin formar parte del personal de su cuarto, cuya relación de puestos ya estaba fijada previamente a la llegada de Boccherini a Madrid y que, en lo que atañe a músicos, consistía en dos plazas, que además ya estaban ocupadas: la de violín de danza y la de maestro de música.

<sup>30</sup> No parece haber testimonio alguno que confirme que ésta fuera la causa del viaje, como sugiere Picquot en su pionera biografía. Al respecto, J. TORTELLA: *Boccherini: un músico italiano en la España ilustrada*, SEdeM, Madrid 2002, pp. 25 ss, propone que el motivo para emprender este viaje habrían sido razones de índole personal del compositor.

<sup>31</sup> Desde la biografía de Picquot, se ha interpretado con frecuencia que el concierto (sinfonía concertante) G. 491 de 1769 tendría un destino cortesano, lo que desmienten tanto su contexto como el manuscrito autógrafo. Al respecto, consúltase nuestra traducción de L. PICQUOT: *Noticia de la vida y obra de L. Boccherini*, Asociación Luigi Boccherini, Madrid 2005, p. 10.

No obstante, con ser importantes estas objeciones, la menor no es la de la posible utilidad de emplear al músico luqués en el cuarto del príncipe: excluido por principio para la plaza de violín de danza, tampoco hubiera logrado la de maestro de música, ya que ambos puestos eran necesariamente para violinistas, lo que no era el caso de Boccherini. Efectivamente, el instrumento que el príncipe tocaba, y al que siguió dedicándose en su madurez, era el violín, a cuyo ejercicio ya llevaba dedicado al menos siete años cuando Boccherini llega a España, puesto que recibió lecciones desde 1761. Tiene lógica, por tanto, que Boccherini ni siquiera intentara acceder a un empleo que, además de estar servido por otro músico, no podría ser desempeñado por él, a pesar de su habilidad como virtuoso del violoncello.

A todo ello debe añadirse aún una última cuestión de cronología: si bien parece claro que L. Boccherini llega a España hacia mediados de 1768 y que encuentra acomodo en la compañía de los reales sitios, no será hasta la primavera de 1770 cuando el infante don Luis de Borbón solicite a Carlos III licencia para admitir al violoncellista a su servicio. Posiblemente su relación se habría iniciado tiempo atrás, pero en cualquier caso se debe tener presente que al comenzar el acercamiento al infante (y acaso a otros miembros de la familia real) no era Gaetano Brunetti, sino Felipe Sabatini quien ya ocupaba, de manera efectiva y desde 1761, la única plaza que existiría como instrumentista al servicio del príncipe de Asturias. De este modo, cuando Boccherini entra al servicio de don Luis, Brunetti ni siquiera estaba en la servidumbre del príncipe de Asturias, lo que no acontece hasta el 19 de diciembre del mismo año 1770<sup>32</sup>, tras el fallecimiento de Sabatini a finales del mes anterior<sup>33</sup>. Ateniéndonos a estos hechos, la posible competencia se debería haber establecido entre Boccherini y Sabatini, y no Brunetti. No obstante, determinada historiografía ha encontrado en Gaetano Brunetti el artífice de un presunto alejamiento de Boccherini de palacio. En las líneas que siguen nos referiremos a la posición de ambos en la corte, y al discutir de su carrera, prolífica y apacible en ambos casos.

<sup>32</sup> AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 6. Libramiento de sueldos. Enero, 1771. A pesar de que se acuerda su nombramiento en 30 de enero de 1771, Brunetti percibe sus haberes como maestro del príncipe desde el 9 de diciembre del año anterior, coincidiendo, posiblemente, con el fin de la jornada de El Escorial y la vuelta de la corte a Madrid.

<sup>33</sup> AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 5. 1770, noviembre. Sueldos (24-XI-1770). Efectivamente, Sabatini fallece el 24 de noviembre, como se deduce de la documentación contable existente.

Considerando lo expuesto carece de fundamento, a nuestro juicio, el posible interés de Brunetti por alejar a Boccherini de la corte; no sólo porque difícilmente hubiera conseguido tal cosa, sino porque el músico de Lucca estaba ya al servicio del infante desde meses antes de que él mismo fuera nombrado maestro del príncipe, y parece poco probable que hubiera podido influir *a posteriori* para hacerle perder este empleo. Por otra parte, Brunetti entró en la capilla en 1767, antes de que Boccherini llegara a España, y su posición era inamovible; nada tenía que temer tampoco en este aspecto del violoncellista. Y el mismo hecho de ser elegido para servir al príncipe, con celeridad y sin haberle acompañado en sus viajes previamente, terminaba de afianzar su influencia. Porque efectivamente, al fallecer Felipe Sabatini, el anterior maestro de violín, se recurrir con notable diligencia (sólo median quince días entre su muerte y el posterior nombramiento) a otro ejecutante del mismo instrumento, procedente también de la capilla. Tal es el origen y la naturaleza de la relación que Gaetano Brunetti inicia con el príncipe, que desde los primeros años le favoreció sobre los demás músicos, y que sólo terminará con la muerte del compositor.

Descartada su pertenencia al cuarto del príncipe como criado, aún falta por considerar la posible integración de Luigi Boccherini en el reducido grupo de instrumentistas que acompañaban al príncipe habitualmente. Como en el caso anterior, también existe aquí un importante motivo para que tal cosa no ocurriera: el puesto de violoncellista ya estaba ocupado, y precisamente por Domingo Porreti. Ante la presencia de Porreti, la pertenencia de Boccherini al grupo de músicos que servían directa o indirectamente al príncipe de Asturias parece problemática, si no redundante, hasta el extremo de hacernos pensar que razonablemente no pudo llegar a plantearse.

Además del hecho de que el posible empleo de violoncellista en el entorno del príncipe ya estaba perfectamente servido por Porreti, otra circunstancia termina de situar, a nuestro parecer, la seguridad de la posición del maestro de violín del príncipe: efectivamente, la entrada de Brunetti como músico de la Real Capilla en octubre de 1767 no sólo supuso un empleo estable y bien remunerado para el violinista, sino también un necesario primer paso para desarrollar su brillante carrera en la corte. Surge aquí un segundo aspecto que no ha sido tenido en cuenta por la historiografía, ya que, los maestros de música procedían, por norma, de la capilla. Y, en cualquier caso, los músicos “de cámara” procedían de la misma institución. Gaetano Brunetti se integraba claramente en esta tradición, mientras que por el contrario, no teniendo acomodo en la capilla,

Luigi Boccherini quedaba naturalmente excluido de entrar al servicio directo del príncipe o de los infantes. Carece de lógica, por tanto, la idea de que Brunetti procurara la desgracia del virtuoso de Lucca, siendo así que su posición de instrumentista de la capilla y maestro de violín del príncipe era lo suficientemente segura como para no admitir competencia posible y que el instrumento que tocaba el heredero de Carlos III no era el violoncello.

De hecho, la consideración de la situación en que estaba el maestro de violín del príncipe de Asturias resulta determinante al revisar algunas cuestiones biográficas que hasta el momento se han asociado a una pretendida mala suerte, acorde con la imagen romántica del desgraciado sino del músico de Lucca atribuida a Sophie Gail y recogida por Fétis y por los sucesivos biógrafos del músico<sup>34</sup>. No sólo es inverosímil el enfrentamiento entre Gaetano Brunetti y Luigi Boccherini por las razones ya expuestas, que a fin de cuentas se reducen al hecho de que Brunetti era miembro de la Real Capilla desde finales de 1767 y Boccherini no (sin posibilidades de serlo, además, hasta que se produjera una vacante), lo que le cerraba el acceso al reducido grupo de instrumentistas que acompañaban al príncipe de Asturias. Es que además Boccherini no era competencia posible para Brunetti, como se ha venido afirmando erróneamente desde la biografía de Picquot. Y ello no sólo por los motivos ya señalados, sino además porque cada uno de ellos servía satisfactoriamente a su señor, de quien recibían favor, y no parece que pudiera existir en realidad motivo para la enemistad. A este respecto, es procedente llamar la atención sobre un documento, generalmente ignorado y hoy perdido, que sostiene nuestro punto de vista: se trata de una carta, citada por Germaine de Rothschild, en la que al parecer Brunetti se dirigía a Boccherini en términos amistosos, e incluso le ofrecía su ayuda<sup>35</sup>. A falta de localizar dicho documento, debemos invocar el beneficio de la duda para la autora, generalmente

<sup>34</sup> Pese a haber quedado claramente establecida la inversimilitud de este aspecto de la vida de L. Boccherini, no está de más recordar que la imagen de un compositor pobre y necesitado en los últimos años de su vida no se corresponde con la realidad histórica. Una vez más, leyenda y biografía resultan difíciles de deslindar y el resultado de la investigación tarda en llegar a ser de dominio público y en sustituir el conocido tópico. Al respecto de esta polémica, J. TORTELLA: *Luigi Boccherini. Diccionario de Términos, Lugares y Personas*, Asociación Luigi Boccherini, Madrid 2008, pp. 211 s.

<sup>35</sup> G. DE ROTHSCHILD: *Luigi Boccherini, his life and Work*, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1965, p. 33. Lamentablemente, no existe transcripción de esta carta.

fidedigna al citar sus fuentes, y sugerir una interpretación del sentido de este documento como favorable a nuestra argumentación.

De todo ello se deduce que Boccherini tampoco tenía, a su llegada a España, grandes posibilidades de entrar en la capilla, lo que además le impedía servir a las reales personas como músico de cámara o como maestro. Y ello por razones administrativas, en las que poco tenía que ver la valía del músico o la admiración que suscitaran sus extraordinarias dotes, al margen de que su sueldo al servicio del infante era muy superior al de la capilla. No obstante, la peculiar condición de la capilla como suministradora de músicos de cámara merece alguna reflexión ulterior en el caso de Boccherini.

*EL DECISIVO INFLUJO DEL FAVOR REAL  
EN LA BIOGRAFÍA DE L. BOCCHERINI*

Como queda expuesto, la Real Capilla de música se regía por una planta establecida en 1756, que fijaba el número de músicos de voz e instrumento en 53. De ellos, tres eran violoncellistas (músicos de violón), aunque había otros tres de violón contrabajo. Estando dichas plazas ocupadas a la llegada de Boccherini a España, no cabía *habilitar* sin más otra plaza de músico violón para un instrumentista recién llegado, al margen de sus merecimientos. Cabe añadir, por último, que no se produjo una vacante entre los violoncellistas desde 1770 hasta 1783, cuando fallece D. Porreti<sup>36</sup>, período en el que Boccherini estaba ya al servicio del infante don Luis.

Pero en realidad, y favoreciéndole claramente, en cierto momento, se dispuso que Boccherini llegara a ser miembro de la Real Capilla por gracia especial de Carlos III, al menos de derecho, si no de hecho; y por miembro de la capilla se tuvo el propio Boccherini, mientras esperaba su efectiva incorporación a la institución, y al servicio de Carlos III se declara en 23 de las obras escritas entre mayo de 1786 y febrero de 1789. Porque, pese a las limitaciones que existían en el caso de Boccherini para integrarse de modo efectivo en el real servicio (o en

<sup>36</sup> J. ORTEGA: "La provisión de plazas de instrumentistas en la Capilla Real...", *op. cit.*, p. 436. Porreti muere el 23 de enero de 1783. No obstante, Juan Orri, que ocupaba la plaza de violón, fallece el 6 de junio de 1770, fecha que viene a coincidir con la entrada de Boccherini al servicio del infante. En cualquier caso, Boccherini ya estaba al servicio de don Luis.

el del príncipe de Asturias), no nos parece que se pueda argüir una enemistad hacia el violoncellista o un deseo de alejarle de palacio, sino que el mismo sistema que regía las relaciones con los criados, y las especiales condiciones del servicio como músico, lo impedían. Aunque por encima de la reglamentación y la costumbre, la voluntad del rey ocasionalmente intervenía para mejorar la suerte de algún individuo. Y así sucedió con Boccherini, que disfrutó también de la benignidad de la familia real y fue beneficiario del mismo sistema, aunque de un modo que excluía el servicio directo en palacio; efectivamente, al fallecer el infante don Luis y quedar sus criados sin empleo, Carlos III procura socorrerles. En el caso de los músicos del infante, resultado de ello es la Real Orden de 8 de junio de 1786, en la que el conde de Floridablanca comunica inequívocamente la voluntad real al Patriarca, máxima autoridad de la capilla:

Excelentísimo Señor

El Rey quiere que a Don Francisco, Don Antonio, Don Pablo y Don Juan Font, Músicos de Cámara que fueron del Señor Infante don Luis, se les atienda según su mérito en las vacantes que ocurran en la Real Capilla; y lo participo a Vuestra Eminencia de orden de Su Majestad para que disponga su cumplimiento, rogando a Dios le guarde muchos años.

Aranjuez 8 de junio de 1786 <sup>37</sup>

Pero el compositor fue más afortunado que sus compañeros; no se le debía atender “según su mérito” en las futuras vacantes de la capilla, sino que seis meses antes –en noviembre de 1785– el monarca disponía que “[...] se le confiera sin oposición la primera plaza de violón que vaque en la Real Capilla”, al tiempo que se le asignaba una importante cantidad para asistirle entretanto se verificaba dicha incorporación <sup>38</sup>. De este modo, el músico percibe una pensión mensualmente, sin siquiera comparecer ni prestar sus servicios, como debían hacer los maestros de música y los músicos “de cámara”. Asimismo, se advierte una diferencia en el trato que recibe Boccherini, y no sólo porque se le asiste seis meses antes que a los otros músicos que se hallaban al servicio del

<sup>37</sup> AGP, Real Capilla, C<sup>a</sup> 138. El conde de Floridablanca al Patriarca de las Indias, 8-VI-1786.

<sup>38</sup> Estas disposiciones son objeto de una Real Orden de 23 de noviembre de 1785. J. TORTELLA: *Boccherini: un músico italiano...*, *op. cit.*, p. 234. Los 12.000 reales anuales que se le asignan son, además, con efectos desde el día que fallece el infante.

infante; tanto los términos en que se formula su adscripción (inequívocos en el caso del violoncellista; amplios, en el caso de los Font) como el hecho de que se le asigne una pensión muestran cómo en realidad Carlos III favoreció claramente al músico de Lucca sobre los demás. Este rasgo de favor desmiente la posible animadversión hacia Boccherini en la corte, que Picquot matiza presentando la relación del músico con la capilla como de “organista *in partibus*”<sup>39</sup>. Más bien parece haber sucedido lo contrario: se dispuso que Luigi Boccherini fuera directamente admitido en la capilla, sin oposición, y con la gracia especial de recibir su sueldo con efectos desde la muerte del infante don Luis, con independencia del momento en que, en un futuro, ocupara efectivamente una plaza en dicha institución.

De nuevo se cruza en este aspecto la biografía de Boccherini con la de Brunetti; aunque lo cierto es que en la Real Orden de noviembre de 1785, la literalidad de la disposición no deja lugar a dudas: “[...] que se le confiera sin oposición la primera plaza [...] que vague”, la orden no se llevó a efecto. La primera plaza que podía haber ocupado Boccherini fue, precisamente, la de nueva creación que terminó obteniendo Francisco Brunetti, a la que ya nos hemos referido. Tras este hecho incontrovertible debe apreciarse, no obstante, el empeño personal del propio príncipe y la activa participación de su maestro de violín. También, y acaso con no menor importancia, una circunstancia que atenúa la irregularidad de esta concesión: en realidad, la plaza de Francisco Brunetti no era una *vacante*. En este caso se trató en realidad de una plaza de nueva creación, lo que en parte salva las apariencias, puesto que formalmente no se *producía* tal vacante (que únicamente acontecía por muerte, renuncia o separación del servicio del titular), sino que se *creaba* una plaza.

Ya hemos referido cómo Francisco Brunetti no sirvió en la capilla sino raramente, dada su adscripción al servicio directo del príncipe, motivo por el que se alteró el número de violoncellistas (de tres a cuatro) en la institución, a fin de que pudiera cobrar un sueldo aunque estuviera destinado como músico de cámara. Y esta es quizás la única circunstancia en que la posición de Boccherini acaso pudo verse perjudicada por (los) Brunetti. Efectivamente, hasta 1787 no parece que pudiera haber existido menoscabo de los posibles derechos de Boccherini por parte de Brunetti; ya se ha visto cómo no es posible argumentar con fundamento un hipotético extrañamiento del violoncellista propiciado por su

<sup>39</sup> L. PICQUOT: *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini...*, op. cit., p. 16.



compatriota desde su llegada hasta este momento, en que por primera vez existe una posibilidad de encontrar empleo en la capilla <sup>40</sup>.

No obstante, el hecho es que ni en 1789, año en que fallece Antonio Villazón, también “músico violón” de la capilla <sup>41</sup>, ni en la siguiente ocasión en que ocurrió una baja <sup>42</sup> se dio cumplimiento a la Real Orden de Carlos III, lo que no deja de entrañar un cierto misterio. Pese a todo, debe tenerse en cuenta que la pensión que Boccherini recibía era muy superior al posible sueldo que habría percibido al incorporarse a la Real Capilla en el puesto más bajo del escalafón, por lo que parece dudoso que deseara ejercer el hipotético derecho que le asistía. Efectivamente, aunque existieron en la capilla vacantes entre los músicos de violón tras la muerte del infante don Luis, nunca se recurrió a Boccherini para cubrirlos, de modo que otros instrumentistas pasaron a servir en estas plazas. No obstante, pese a lo extraordinario de estas circunstancias y a la literalidad de la Real Orden ya citada, que se refiere a la inmediata concesión de “[...] la primera plaza de violón que vaque”, este extraño proceder no debe interpretarse como perjudicial para los intereses del músico; antes al contrario, Boccherini gozó en realidad de una suerte de *jubilación anticipada*, con un sueldo superior al que le hubiera correspondido como miembro de la capilla, hasta el final de sus días <sup>43</sup>.

De esta manera, Carlos III socorría al músico, que nunca llegó a integrarse de manera efectiva en la Real Capilla, de modo que recibía una pensión anual de 12.000 reales (equivalentes al sueldo de las dos primeras plazas de violín) sin servir efectivamente como intérprete. Al respecto, es procedente reparar en los sueldos entonces vigentes entre los violoncellistas, fijados en 12.000, 10.000 y 8.000 reales respectivamente, según el *Reglamento* de 1756. De ello resulta que la pensión de Boccherini equivalía al sueldo del primer violón de la capilla, o al de los dos primeros violines, y era de hecho el más elevado de cuantos existían

<sup>40</sup> Obviamente, existió otra posible oportunidad en 1783 a la muerte de Porreti, como queda referido, pero Boccherini se encontraba entonces sirviendo felizmente al infante don Luis en Arenas de San Pedro.

<sup>41</sup> J. ORTEGA: “La provisión de plazas de instrumentistas en la Capilla Real...”, *op. cit.*, p. 436.

<sup>42</sup> Se trató de José de Zayas, que fallece el 9 de marzo de 1804.

<sup>43</sup> Cabe recordar que Boccherini, como cualquier nuevo integrante de la capilla, hubiera entrado a servir en la última plaza del escalafón, que en su caso estaba dotada con 8.000 reales o, a partir de 1787, con 7.000.

entre los instrumentistas de esta agrupación, a excepción del organista primero, que percibía 16.000 reales al año <sup>44</sup>.

Y hasta el final de sus días duró la relación del músico con la corte, como atestigua el estudio de las nóminas de dependientes de la real casa. Tal es la explicación que tiene el hecho de conservarse en el archivo del Palacio Real de Madrid un testimonio del testamento del músico <sup>45</sup>. Efectivamente, tras el fallecimiento de Luigi Boccherini, los dos hijos que le sobrevivieron, Luis Marcos y José Mariano, se presentaron en palacio acreditando su condición de legítimos herederos para cobrar la parte proporcional de la última mensualidad adeudada a su padre: al morir el 28 de mayo, a falta de tres días para cobrar los 1.000 reales mensuales que tenía asignados, la cantidad adeudada supuso 920 reales y 18 maravedíes. Así pues, pese a que nunca hubo un puesto en la capilla para Luigi Boccherini, Carlos III y posteriormente Carlos IV le auxiliaron generosamente por este medio y, al margen de las posibles interpretaciones que esta singular situación pueda tener, el hecho es que el músico gozó de una existencia desahogada desde la muerte de don Luis, en buena parte gracias a su peculiar relación con la corte.

Al margen del aspecto del sueldo o la pensión, determinante para excluir animadversión alguna hacia el músico, otros indicios vienen a indicar que la acogida que tuvo Boccherini en palacio fue buena, y hacen pensar más en un ambiente de concordia que de enfrentamiento. El primero de ellos, y acaso el más notorio, es la dedicatoria de sus tríos op. 6, G. 89-94, precisamente al príncipe de Asturias, en 1771, cuando ya está al servicio del infante don Luis. Resulta curioso comprobar cómo, en este mismo año, Brunetti dedica justamente al infante don Luis y no al príncipe, a cuyo servicio directo estaba ya, la primera colección de tríos que publica <sup>46</sup>. De este modo, cada uno de los músicos dedica una colección

<sup>44</sup> Al respecto de la situación financiera de Boccherini véase J. TORTELLA: *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos*, Tecnos, Madrid 1998. Asimismo, y en comparación con G. Brunetti, G. LABRADOR: “Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música en la corte de Carlos III y Carlos IV. Consideraciones socioeconómicas sobre su estancia en España”, *Boccherini Studies* 1 (2007), pp. 439-457.

<sup>45</sup> Las circunstancias de este testimonio se detallan en J. A. BOCCHERINI SÁNCHEZ: “Los testamentos de Boccherini”, *Revista de Musicología* 22/2 (1999), pp. 93-121.

<sup>46</sup> Se trata de las obras con el ordinal 109-114 de nuestro catálogo (véase la nota nº 28): “Seis tríos Para dos violines y Baxo Dedicados Al Seren[isi]mo. S[eñ]or Infante Dn. Luis Hermano del Rey nuestro Señor Compuestos Por Dn. Cayetano Brunetti Violin de la R[ea]l Capilla de S.M. / M. DCC LXXI”

de tríos al patrono del otro, lo que no deja de suponer una interesante coincidencia si no consideramos, de nuevo, determinados aspectos de la vida cotidiana en palacio.

Uno de los principales es la peculiar condición itinerante de la familia real, que junto con los principales cargos de la administración, residía en distintos lugares a lo largo del año, trasladándose en cada ocasión con sus enseres y criados. Por otra parte, no era extraño que, en el caso de la “diversión de música”, los infantes (hijos de Carlos III) compartieran gastos, y no carece de lógica pensar que lo mismo ocurriría con los intérpretes, en el caso de don Luis, y con la diversión misma. En estas circunstancias, llevando una vida itinerante y al servicio directo de la familia real, Luigi Boccherini necesariamente tuvo que conocer y tratar a Domingo Porreti y Gaetano Brunetti, italianos como él y con parecida rutina diaria <sup>47</sup>. Al respecto, podemos asumir que no tenía por qué existir una mala relación entre estos instrumentistas, criados al fin y al cabo de su respectivo señor, y perfectamente asentados en su empleo. Y muy probablemente interpretarían música juntos, tanto para el príncipe como para el infante don Luis y los demás miembros de la familia <sup>48</sup>. Tal sería el origen del conocimiento que habría propiciado tales dedicatorias y, aún más allá, tal sería en nuestra opinión el origen del género que cultivó con mayor asiduidad el compositor de Lucca: el quinteto con dos violoncellos.

Porque, siguiendo el catálogo “autógrafo” del propio compositor, transmitido por su bisnieto y por L. Picquot <sup>49</sup>, la primera colección de Boccherini que inicia la extensa producción que dedicó al quinteto para dos violoncellos, dataaría precisamente de 1771, al año de entrar al servicio de don Luis, quien seguía las Jornadas con la familia real <sup>50</sup>. Otra coincidencia se suma a lo ya apuntado:

<sup>47</sup> No resulta casual, en este contexto, que años después desposara, en segundas nupcias, a María Joaquina Porreti, hija del ilustre violoncellista. Dado que el virtuoso falleció en 1783, lo más probable es que Boccherini trabara conocimiento con él y con su familia en estos años, previamente al alejamiento de la corte, que duraría de 1776 a 1785.

<sup>48</sup> Esta posibilidad, ya expuesta por Christian SPECK en las notas al vol. 4 del CD: *Luigi Boccherini-Complete Symphonies*, IV, Op. 21, 1-5, CPO 999 174-2, queda documentada indirectamente por los “gastos de terceras partes” señalados al principio de este texto.

<sup>49</sup> Al respecto del carácter de “autógrafo” de este catálogo, consúltese el documentado estudio de M. MANGANI: *Luigi Boccherini*, Epos, Palermo 2005, pp. 187-208.

<sup>50</sup> Se trata del op. 10 del compositor, G. 265-270. En el caso de Brunetti, Lab 202-207 (véase la nota 28).

precisamente de 1771 data la primera serie de quintetos de Gaetano Brunetti, escritos también para cuarteto de cuerda con un segundo violoncello. En estas circunstancias, cabe preguntarse por las condiciones de la interpretación de estas obras, que siempre eran escritas con la perspectiva de una ejecución, y por tanto tenían en cuenta la posibilidad práctica de que la música sonara efectivamente. Y, si tal es la explicación que se ha propuesto para los quintetos de Boccherini, teniendo en cuenta que existió un cuarteto al servicio de don Luis, no debe soslayarse el hecho de que en 1771 no parece que tal cuarteto pudiera existir, ateniéndonos a las fechas de nombramiento de sus integrantes. Así las cosas, puede razonablemente admitirse la posibilidad de que fueran los músicos del príncipe de Asturias quienes tomaran parte en la ejecución de estas obras, ya que tal circunstancia no sería desusada. Del mismo modo, la existencia del Op. I de quintetos de Brunetti no se explica, a nuestro entender, sin el concurso de Boccherini, quien ejecutaría una de las partes de violoncello, seguramente junto con Domingo Porreti. De hecho, Brunetti no vuelve a escribir otra serie de quintetos hasta 1783, esta vez para cuarteto de cuerda y fagot, precisamente al darse también la circunstancia de que un virtuoso del instrumento, Joaquín Garisuain, acude al real sitio de Aranjuez, en el séquito de la familia real <sup>51</sup>.

De lo ya expuesto se deduce que el compositor no debió tener mala acogida entre los miembros de la familia real ni entre sus instrumentistas; aún cabe citar otro indicio que nos lleva a considerar que efectivamente Boccherini trató a los infantes y al príncipe tras entrar al servicio de don Luis, y que su música era apreciada. Se trata en este caso de un pago existente en la contabilidad del infante don Gabriel, destinado al mismo Boccherini. El cargo, realizado en 1775, es por valor de 1200 reales, que se entregan al músico por haber presentado al infante seis sonatas de clave <sup>52</sup>. La generosa recompensa que obtuvo el compositor

<sup>51</sup> AGP, Carlos IV, Príncipe, leg. 12. Mesillas. 18/VII/1783. Efectivamente, Garisuain acude durante 32 días al real sitio de Aranjuez, junto con Ramón Monroy, contrabajista, y José de Zayas, violoncellista. Junto a ello, se debe considerar que Brunetti no volvió a escribir obra alguna para dos violoncellos durante el resto de su carrera, a excepción de los sextetos publicados en 1776, que seguramente serían interpretados también por Porreti y Boccherini.

<sup>52</sup> J. MARTÍNEZ CUESTA y B. KENYON DE PASCUAL: “El infante Don Gabriel...”, *op. cit.*, pp. 792 ss. Los autores proponen que pudiera tratarse de G. 23, suponiendo que el apunte contable aludiera a sonatas “de clave solo”; en otro caso, tanto podrían corresponder a G. 23 como a G. 24. En nuestra opinión, bien pudiera tratarse de las publicadas años atrás como op. 5, G. 25-29, para violín y clave o, en palabras de la época, “para clave con violino

en esta ocasión, junto con los indicios ya mencionados al respecto del príncipe, permiten entrever una relación con los miembros de la familia real que sería, cuando menos, fluida.

Como se ve, la llegada de Luigi Boccherini a palacio de la mano del infante don Luis estuvo ligada a la biografía de Gaetano Brunetti y del príncipe de Asturias, aunque no del modo que tradicionalmente se ha transmitido, incluso influyendo directamente en sus primeras producciones musicales realizadas como músico de la corte. Lejos de encontrar una recepción distante, Boccherini fue acogido en este ámbito con rapidez, desde que en 1770 entra a servir a don Luis. Ello no fue consecuencia del desdén de Carlos III ni del príncipe, sino más bien de la imposibilidad práctica de tomarle a su servicio. Tampoco puede considerarse que aceptar tal empleo, en detrimento de otros, fuera lesivo para sus intereses; al respecto, debe tenerse en cuenta que las condiciones económicas que ligaban a Boccherini con el infante eran mucho más ventajosas que las de cualquier otro músico de su entorno, lo que seguramente le convertía en un instrumentista privilegiado<sup>53</sup>.

No parece, por tanto, que los primeros años de Boccherini en la corte fueran infaustos o aciagos; tras el alejamiento que Carlos III impuso a su hermano a causa de su desigual matrimonio en 1776, el compositor (junto con la servidumbre de don Luis) llevará una vida alejada de los reales sitios y del resto de la familia real. Pero no cabe encontrar en este *exilio* del compositor en Arenas de San Pedro intención alguna de perjudicarlo por parte del monarca, ya que las causas de la partida fueron muy diferentes; el músico, como todos los demás criados del infante, siguió a don Luis hasta que se instaló en su nuevo palacio, que efectivamente estaba alejado de Madrid. Posteriormente, el propio monarca acoge de nuevo al músico en las condiciones más ventajosas tras fallecer su hermano, condiciones que Carlos IV mantendrá.

---

obligato”. Una fuente manuscrita de estas sonatas, conservada en la sección de música de la Biblioteca Palatina de Parma e incluida en la reciente edición de las mismas a cargo de Rudolf Rasch muestra la misma concepción: en la portada del manuscrito figura que se trata de seis sonatas “para clave con acompañamiento de violín”. Esta fuente es especialmente interesante, ya que procede de la corte española y fue copiada en España hacia 1790. Véase R. RASCH: *Luigi Boccherini. 6 Sonatas Op. 5 (G 25-30) for Keyboard and Violin*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2009.

<sup>53</sup> J. TORTELLA: *Boccherini: un músico italiano...*, *op. cit.*, pp. 111 ss., muestra cómo Boccherini, ya en 1772, percibía al menos 18.000 reales anuales, lo que superaba el sueldo de cualquier músico de la Real Capilla.

Bajo el signo de la familia real española, por tanto, discurrió el destino de L. Boccherini desde 1770. Primeramente como virtuoso del violoncello y como compositor; tras la muerte del infante, su suerte quedaría en manos de Carlos III, quien no dejó de procurarle un medio de mantenerse en unas condiciones tales que vinieron a asegurarle la existencia durante el resto de sus días, y ello sin prestar servicio efectivo alguno. De este modo, más que un artista abandonado por la fortuna tras la muerte de su primer patrono, el músico se nos aparece como dependiente de la corte durante toda su vida en España; frente a la imagen de intérprete y compositor que depende del libre mercado y de la industria editorial durante sus últimos años, descubrimos al músico que, desde una posición económica asegurada y ventajosa, verdaderamente desusada, dedica sus energías a la creación, libre del azar de las modas o del capricho del público. Así, Boccherini desarrollaría la segunda mitad de su carrera contando con una remuneración constante, a modo de pensión por los servicios prestados, bajo la protección de la monarquía española.

\* \* \*

Es fácil concluir, a modo de epílogo, que durante el reinado de Carlos III no resultaba fácil servir como músico de cámara en el cuarto del príncipe, dados los requisitos existentes para ello y el reducido número de instrumentistas que acompañaban al heredero del trono a diario; ciertamente, hacia 1796 Carlos IV comienza a formar su pequeña orquesta, aunque para entonces Boccherini llevaba ya más de una década disfrutando de su generosa pensión. Al final de este recorrido se aprecia que la música de cámara en el entorno de Carlos IV era una actividad que, aunque cotidiana y sujeta a la voluntad del príncipe, discurría por un estrecho cauce que, en última instancia, venía determinado por razones esencialmente económicas. Más abierta a la incorporación de nuevos instrumentistas, en ocasiones ajenos a la capilla, la pequeña orquesta de Carlos IV supondrá la perpetuación de un modelo ya existente (la supeditación de la capilla a la cámara), aunque pasando por encima de las Constituciones y del sistema de oposiciones vigente en la institución. En cuanto a la propia música de cámara en la España de Carlos III y Carlos IV, cabe afirmar que se desarrolló, en gran medida, bajo el patrocinio de la familia real, tanto en el caso de Brunetti como en el de Boccherini. Se trataba de música italiana, escrita e interpretada por músicos italianos, bajo un sistema, el del patronazgo, claramente

establecido y decididamente favorable para los compositores. De este modo, bajo la protección de la familia real, se formó un impresionante legado, por lo amplio y diverso: la música de cámara española del último tercio del siglo XVIII, creada como música de corte, y en muchos casos aún por descubrir.

# “El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini e l'estetica dell'Illuminismo*

Marco Mangani

## 1. ILLUMINISMO E ILLUMINISMI

Il sottotitolo del presente intervento deve essere, almeno in parte, precisato. Sono consapevole, infatti, che non vi fu un'estetica illuminista unitaria, così come, in definitiva, non vi fu un Illuminismo unitario, poiché i temi che accomunarono il vasto movimento riformatore del Settecento si declinarono diversamente a seconda dei contesti culturali, spesso anche indipendentemente dalla variabile geografica <sup>1</sup>. Poiché tuttavia l'intervento cerca di dare un senso alla presenza del compositore lucchese Luigi Boccherini nel panorama musicale della Spagna *ilustrada*, dove occupò sicuramente il posto di rango massimo in termini di qualità e di importanza <sup>2</sup>, mi riferirò a quegli specifici aspetti dell'estetica illuminista che caratterizzarono la Spagna di Carlo III e di Carlo IV, e che possono riassumersi in due punti qualificanti, tra loro strettamente

<sup>1</sup> Per uno sguardo d'insieme si veda V. FERRONE, D. ROCHE (a cura di): *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Bari 2007 (anche in spagnolo: *Diccionario histórico de la Ilustración...*, Madrid 1998); inoltre, E. LECALDANO: “Sensazione e natura umana”, in G. PAGANINI, E. TORTAROLO (a cura di): *L'illuminismo. Un vademecum*, Torino 2008, pp. 266-277, in part. le pp. 266-269 (“*L'Illuminismo e le sue varietà*”).

<sup>2</sup> Ecco una nota bibliografica essenziale: J. TORTELLA: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid 2002; R. COLI: *Luigi Boccherini*, Lucca 2005; E. LE GUIN: *Boccherini's body. An essay in carnal musicology*, Berkeley 2005; M. MANGANI: *Luigi Boccherini*, Palermo 2005; M. MANGANI, E. LE GUIN, J. TORTELLA (ed.): *Luigi Boccherini: estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, Madrid 2006; J. TORTELLA (ed.): *Luigi Boccherini. Diccionario de términos, lugares y personas*, Madrid 2008. Si veda inoltre il saggio di Germán Labrador in altra parte del presente volume.



correlati: 1) neoclassicismo, inteso come il superamento degli eccessi barocchi e delle “indebite” commistioni di serio e comico; 2) funzione educativa delle arti. Per quanto riguarda invece il concetto di “metalinguaggio”, lo intendo qui, sia pur metaforicamente, nel senso delle scienze logico-matematiche: si tratta di descrivere le proprietà di un linguaggio mediante il linguaggio stesso; nel caso in questione, intendo dire che Boccherini si serve della musica da camera per descrivere le caratteristiche di certa prassi musicale propria della sua epoca e del suo ambiente, in particolare di quella destinata al cosiddetto teatro breve.

## 2. *UN ANEDDOTO DI WILLIAM BECKFORD E IL “CLASSICISMO” DI BOCCHERINI*

Dato che per definire la musica strumentale del tardo Settecento (l’età di Haydn e di Mozart) è ancora molto diffuso il termine “classicismo”, e dato che troppi profili di storia della musica continuano ad ascrivere Boccherini all’ambigua categoria che quel termine ambiguo esprime, viene spontaneo chiedersi se davvero il lucchese fu, in quanto “classico” un musicista organico all’estetica che dominò la Spagna nel periodo delle riforme<sup>3</sup>. Comincerò con un possibile argomento a favore di questa tesi.

Agli studiosi boccheriniani è ben noto l’aneddoto riferito in una lettera del viaggiatore inglese William Beckford. L’episodio in questione si sarebbe svolto nel dicembre del 1787, in casa del facoltoso portoghese Pacheco e alla presenza di numerosi personaggi illustri, tra i quali il Grande Inquisitore e l’arcivescovo di Toledo. La frase pronunciata in quell’occasione da Boccherini è stata più volte citata e commentata; meno attenzione ha ricevuto il contesto della serata, che vale qui la pena di riassumere:

Appena rientrato da una visita all’Escorial, Beckford deve dunque onorare l’invito da parte di Pacheco: certo che in quella serata si ballerà, il gentiluomo inglese si abbiglia in maniera consona secondo la moda spagnola del tempo. Con suo disappunto, tuttavia, deve constatare che gli ospiti, notabili d’alto rango e ambasciatori, sono vestiti in pompa magna

<sup>3</sup> Una Spagna, è bene ricordarlo, che almeno fino alla repressione dei moti di Squillace (1766-1767) era stata in larga parte forgiata da centri di potere italiano le cui impronte non mancarono di farsi riconoscere anche in seguito. Cfr. P. RUIZ TORRES: *Reformismo e Ilustración* (*Historia de España* V, dir. Josep Fontana y Ramón Villares), Barcelona 2008.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

per onorare l'ambasciatore e storiografo turco Ahmed Vassif Effendi <sup>4</sup>; questi ha provveduto a recare con sé un gruppo di cantori, che si esibiscono in quella che a Beckford pare una deplorabile canzoncina <sup>5</sup>. La salvezza giunge nelle vesti dell'arcivescovo di Toledo, che, avendo notato l'abbigliamento di Beckford e volendo testare la capacità d'un gentiluomo inglese di immedesimarsi nello spirito della danza spagnola, chiede a Pacheco di allontanare i cantori turchi: un attimo dopo, tutti, compreso Beckford, si lanciano in un bolero; i musicisti spagnoli, felici di abbandonare ogni formalità, si sostituiscono così ai cantori stranieri.

Lasciamo a Beckford la descrizione dell'intervento di Boccherini, per l'occasione “prestato” dalla duchessa di Osuna al ricco Pacheco:

*... A circle was soon formed, a host of guitars put in immediate requisition, and never did I hear such wild, extravagant, passionate modulations.*

*Boccharini [sic], who led and presided over the Duchess of Ossuna's [sic] concerts, and who had been lent to Pacheco as a special favour, witnessed these most original deviations from all established musical rule with the utmost contempt and dismay. He said to me in a loud whisper, “If you dance and they play in this ridiculous manner, I shall never be able to introduce a decent style into our musical world here, which I flattered myself I was on the very point of doing. What possesses you? Is it the devil? Who could suppose that a reasonable being, an Englishman of all others, would have encouraged these inveterate barbarians in such absurdities. There's a chromatic scream! there's a passage! We have heard of robbing time; this is murdering it. What! again! Why, this is worse than a convulsive hiccup, or the last rattle in the throat of a dying malefactor. Give me the Turkish howlings in preference; they are not so obtrusive and impudent”.*

<sup>4</sup> Su questo personaggio si vedano le pagine *biographies/vassif-ahmed-1740-1806-ministre.html* e *historiens/vassif-efendi-ministre-et-historien.html* del sito <http://turquie-culture.fr/pages/histoire>, che riportano stralci dalla *Biographie universelle* di Josef-François MICHAUD (edizione 1827) e dalla *Nouvelle biographie universelle* di Jean Chrétien Ferdinand D'HOEFER (edizione 1866). Tutti i siti internet citati in questo lavoro sono stati consultati per l'ultima volta il 2 agosto 2009.

<sup>5</sup> L'inglese tuttavia non disprezza la musica turca: “*I could not help telling the Ambassador... that his tabor and pipe people I heard the other day accompanying a dulcimer were far more worthy of praise than his vocal attendants*”. Per il riferimento bibliografico, cfr. la nota seguente.

*So saying he moved off with a semi-seria stride, and we danced on with redoubled delight and joy...<sup>6</sup>.*

Presa alla lettera, la frase di Boccherini (che giunge a prediligere gli “ululati” turchi al bolero) svolge, come vedremo meglio in seguito, un tema caro a molti intellettuali dell’Illuminismo spagnolo, ossia quello della vanità di ogni sforzo riformatore delle arti che non sia accompagnato da una lotta senza quartiere contro le forme espressive popolareggianti ereditate dalla tradizione, che perpetuano nella mente del popolo eccessi e pregiudizi da estirpare: un’evidente traslazione in campo artistico e culturale dei precetti dell’assolutismo illuminato. Che di questo si tratti, e non di una semplice critica “tecnica” alla qualità dell’esecuzione, lo dimostra abbastanza bene il contesto: quasi per reazione alle parole di Boccherini, infatti, Beckford giunge a rinnegare la “buona” musica con un pronunciamento plateale:

*... Who persecute like renegades? who are so virulent against their former sect as fresh converts to another? This was partly my case; though my dancing and musical education had been strictly orthodox, according to the precepts of Mozart and Sacchini, of Vestris and Gardel, I declared loudly there was no music but Spanish, no dancing but Spanish, no salvation in either art out of the Spanish pale, and that, compared with such rapturous melodies, such inspired movements, the rest of Europe afforded only examples of dullness and insipidity...<sup>7</sup>.*

Ancor più significativo per comprendere appieno il senso della frase di Boccherini è poi il successivo incontro di Beckford con la contessa-duchessa di Osuna, mecenate del musicista, l’unica tra i presenti a non associarsi all’entusiasmo dell’inglese.

*The British and American ministers... enjoyed this amusing proof of Spanish fanaticism... the Venetian ambassador... was bound, heart and soul, by a variety of silken ties to the Spanish interest... Consequently I had his vote in my favour. Not so that of the Duchess of Ossuna, Boccharini’s patroness. She said to me in the plainest language, “You are making the*

<sup>6</sup> Cito dall’edizione seguente: W. BECKFORD: *Italy, with sketches of Spain and Portugal*, Baudry’s European Library, Paris 1834, pp. 315-319 (Madrid, Lettera XII): 316-317. L’edizione può essere consultata anche online, al sito <http://books.google.it/>.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 317.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

*greatest fool of yourself I ever beheld; and as to those riotous self-taught hoydens, your partners, I tell you what, they are scarcely worthy to figure in the third rank at a second-rate theatre. Come along with me, and I will present you to my mother, the Countess of Benevente [sic], who gives a very different sort of education to the charming women she admits to her court*<sup>8</sup>.

A infastidire la duchessa, dunque, è soprattutto la condotta “maschile” delle donne lanciate nel bolero, che dimostrano di non aver ricevuto un’adeguata educazione (“*self-taught hoydens*”); ad essa, la mecenate contrappone l’educazione raffinata richiesta a corte da sua madre, secondo il modello illuminista dell’evoluzione culturale femminile che caratterizza il mondo del *salon*<sup>9</sup>. Beckford, da parte sua, mostra tutta la sua britannica diffidenza nei confronti di tale modello, svelandone al lettore tutte le “aberrazioni”. Alla corte della vecchia duchessa si tresca e si gioca d’azzardo, mentre il re (al momento ancora Carlo III) e il primo ministro Floridablanca fingono di non vedere:

*... Notwithstanding the severe regulations against gambling societies, most severely enforced at Madrid; notwithstanding the prime minister’s morality, and the still higher morality of his royal master, this great lady’s aberrations of every kind are most complaisantly winked at... so sure as the hour of midnight arrived, and Florida Blanca (who never fails paying his devoirs to the countess every evening) had made his retiring bow, so sure a confidential party of illuminati, of unsleeping partners in the gambling-line, made their appearance, heavily laden with well-stored caskets...*<sup>10</sup>.

Ed è proprio la vecchia Benavente, “con il gracchiare d’un rapace che fiuta da lontano la sua preda” a congedare Beckford, chiudendo il racconto con queste parole: “*Cavallero Inglez, a mañana a la misma hora*”.

Non c’è dubbio, lo si è già detto: il pronunciamento di Boccherini è, di per sé, perfettamente in linea con i precetti degli intellettuali che hanno in quel momento la responsabilità di guidare la riforma dei costumi imposta dall’assolutismo illuminato dei Borboni di Spagna. Lo si confronti, ad esempio, con il seguente passo di Jovellanos:

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>9</sup> Su ciò si veda il recente saggio di E. BRAMBILLA: “Genere ed eguaglianza”, in *L’Illuminismo. Un vademecum...*, *op. cit.*, pp. 117-133.

<sup>10</sup> W. BECKFORD: *Italy, with sketches of Spain...*, *op. cit.*, pp. 318-319.

*¿De qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que, con la boca abierta, ode sus indecentes groserías?*<sup>11</sup>.

La sostanza del discorso, come si vede, è la stessa: inutile affannarsi, nei luoghi deputati, a purgare il messaggio artistico delle sue rozzezze, se altrove (nella piazza, nella festa privata) quelle rozzezze trovano ancora cittadinanza. E che questa fosse l'opinione di Jovellanos lo attestano i suoi atti e le sue opere letterarie, ancor prima dei suoi pronunciamenti ideologici. Ma era davvero, questa, anche l'opinione di Boccherini?

Non ci sono motivi per dubitare del racconto di Beckford; tuttavia, vorrei elencare almeno quattro ragioni di cautela nel trarne delle conclusioni circa il credo estetico del compositore lucchese:

1. il genere epistolare risponde a delle precise coordinate stilistiche e a una ben calibrata retorica, per cui è sempre pericoloso prenderne alla lettera il contenuto<sup>12</sup>;
2. alla festa è presente la mecenate di Boccherini, ed è ovvio che questi senta la necessità di anticiparne lo sdegno in materia di gusto musicale;
3. i riferimenti tecnici contenuti nella frase andrebbero forse analizzati, dato che anche il più superficiale ascoltatore della musica di Boccherini troverebbe poco credibile il suo inveire contro il cromatismo o l'uso del rubato;
4. la “falcata (*stride*) semiseria” con la quale Boccherini, secondo Beckford, si allontana dopo aver pronunciato la frase è tutta da capire.

<sup>11</sup> Il passo è tratto dalla *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, del 1796; ed è citato in J. CAÑAS MURILLO: “Jovellanos, Gaspar Melchor de”, in J. HUERTA CALVO, E. PERAL VEGA, H. URZÁIZ TORTAJADA (eds.): *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid 2005, pp. 383-384: 384. L'intero testo di Jovellanos si può leggere online sul sito [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

<sup>12</sup> Esempiare, a questo proposito, l'analisi della celebre dedica mozartiana dei sei quartetti “Haydn” proposta da M. E. BONDS: “The sincerest form of flattery? Mozart's ‘Haydn’ quartets and the question of influence”, *Studi Musicali* 22 (1993), pp. 365-409. Quanto a Beckford, la chiusa ad effetto col saluto della vecchia contessa fornisce la struttura narrativa dell'epistola in maniera quanto meno sospetta.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Insomma, su questo racconto si dovrà (in altra sede) tornare. Ciò che per il momento possiamo chiederci è se la musica di Boccherini si muovesse davvero entro la linea moralizzatrice espressa dalla frase che gli attribuisce il gentiluomo inglese. A tal proposito, non è sufficiente ricordare l'ampio uso di spagnolismi che caratterizza lo stile boccheriniano: la questione è più profonda, e ci impone di gettare uno sguardo semiologico all'universo musicale di Boccherini, con l'obiettivo di comprendere l'origine e il contesto culturale di riferimento dei suoi topoi.

### 3. SIGNIFICATO E FORMA NELLA MUSICA STRUMENTALE “CLASSICA”

Da molto tempo, ormai, la musicologia ha abbandonato la prospettiva formalista nei confronti della musica strumentale del tardo Settecento: lungi dall'essere “astratta”, quella fu una musica densa di contenuti, espressi attraverso una rete di segni musicali che rinviavano ad ampie categorie di significato. Da quando Leonard Ratner pose il problema nel 1980, l'interpretazione di questi segni, di questi veri e propri topoi musicali, è divenuta un aspetto centrale della musicologia, soprattutto statunitense, applicata allo stile “classico”<sup>13</sup>. Data la particolare collocazione del presente saggio, non sarà forse inutile richiamare la questione con qualche esempio. Ecco, per cominciare, come il topos della danza di corte, nella particolare configurazione della *bourrée*, conferisce il carattere a un celebre movimento di quartetto di Haydn:

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violino 1°, Violino 2°, Viola, and Violoncello. The music is in B-flat major (one flat) and common time. The first measure is marked 'mezza voce' and the second measure is marked 'fz' (forzando). The title 'Bourrée' is written above the first staff. The score is for measures 1-4 of the final movement of Haydn's Quartet op. 76 n. 4.

Esempio n° 1: HAYDN, *Quartetto op. 76 n° 4*: Finale. Allegro ma non troppo, batt. 1-4

<sup>13</sup> Il tema dei topoi nella musica strumentale ‘classica’ è stato introdotto da L. RATNER: *Classic music. Expression, form, and style*, New York-London 1980. La bibliografia sull’argomento è ampia: rimando alle note successive per le ulteriori indicazioni.

Come è stato recentemente dimostrato <sup>14</sup>, Haydn confida a tal punto nella capacità dei propri ascoltatori di riconoscere in questo tema il gesto di una *bourrée* da permettersi di trattarlo con grande ironia, causando alla fine un vero e proprio capitolombolo degli immaginari ballerini:

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system (measures 25-34) shows a complex interplay of four staves. The first staff (treble clef) starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) also starts with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes. The third staff (alto clef) starts with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes. The fourth staff (bass clef) starts with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics such as f, fz, and fz, and includes annotations like "falsa partenza" and "inciampo".

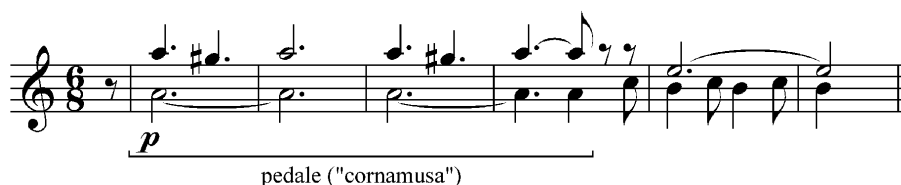
Esempio n° 2

HAYDN, *Quartetto op. 76 n° 4*: Finale. Allegro ma non troppo, batt. 25-34

<sup>14</sup> L. M. ZBIKOWSKI: "Dance topoi, sonic analogues and musical grammar: communicating with music in the eighteenth century", in D. MIRKA, K. AGAWU (eds.): *Communication in eighteenth-century music*, Cambridge 2008, pp. 283-309.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Oltre ai ritmi di danza e ad altri topoi su cui non ci soffermiamo in questa sede (primo tra tutti lo stile “severo” richiamato dalla scrittura contrappuntistica), sicuramente i tre “argomenti” più caratteristici dalla musica strumentale del tardo Settecento, nonché i più ampi per quanto concerne i rispettivi campi semantici, sono quelli affrontati in un recente saggio di Raymond Monelle: la Caccia, la Marcia e la Pastorale<sup>15</sup>. La pervicacia con la quale gli studiosi di questo periodo della storia musicale d'Occidente escludono Boccherini dal loro orizzonte d'indagine (e Monelle non fa, purtroppo, eccezione) merita d'esser compensata, almeno qui, traendo alcuni esempi di questi tre topoi proprio dal repertorio boccheriniano.



Esempio n° 3

BOCCHERINI, *Quintetto G 276 “L’uccelliera”*, II mov. Allegro  
(*I pastori e li cacciatori*), batt. 1-6. “Pastorale”

Viola

Violoncello 1°

Esempio n° 4

*ibidem*, batt. 37-44. “Caccia”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> R. MONELLE: *The musical topic: hunt, military and pastoral*, Bloomington 2006. Per chiarezza, disegno qui i diversi topoi sempre con l’iniziale maiuscola.

<sup>16</sup> Anche Boccherini gioca qui con il topos, consapevole della sua immediata riconoscibilità, e lo volge al grottesco mediante la scelta timbrica degli armonici del violoncello: cfr. E. LE GUIN: *Boccherini’s body...*, *op. cit.*, pp. 143-144.



The image shows a musical score for five instruments: Flauto, Violino 1°, Violino 2°, Viola, and Violoncello. The score is for the second movement, Marcia, measures 1-3. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The Flauto, Violino 1°, and Violino 2° parts are marked with a forte (f) dynamic. The Viola and Violoncello parts are also marked with a forte (f) dynamic. The Flauto part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violino 1° and Violino 2° parts play a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Esempio n° 5: BOCCHERINI, *Quintettino G 430 "Las Parejas"*,  
II mov. Marcia, batt. 1-3

L'interpretazione dei topoi non esaurisce, tuttavia, il problema della musica "classica". La questione formale resta aperta: quali sono i criteri che legano i topoi tra loro all'interno di un brano strumentale? Secondo Kofi Agawu <sup>17</sup>, se il rapporto tra il segno e la categoria di significato corrispondente costituisce la semiosi esterna di un brano musicale, la rete delle ripetizioni, dei contrasti e degli sviluppi tematici ne costituisce la semiosi interna. Se, ad esempio, il tema del citato finale haydniano ha per significante una *bourrée* in termini di semiosi esterna, tutti i processi ai quali esso viene sottoposto nel corso del brano hanno per significante il tema stesso in termini di semiosi interna.

<sup>17</sup> K. AGAWU: *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton 1991.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

#### 4. FORMA E SIGNIFICATO NELLA MUSICA DI BOCCHERINI

Non ci addentreremo qui nel dibattito sulle posizioni espresse da Agawu, talvolta additate come manifestazione di un evidente formalismo<sup>18</sup>: per le nostre finalità la distinzione tra semiosi interna ed esterna è estremamente utile, perché ci aiuta a comprendere alcuni aspetti della scrittura di Boccherini, favorendo anche alcune ipotesi sul contesto culturale che costituisce la riserva dei suoi topoi più caratteristici.

Chiunque affronti la musica di Boccherini non può fare a meno di interrogarsi sul senso delle peculiarità formali che caratterizzano il suo stile, prima fra tutte il frequente ricorso alle forme cicliche, ossia al riutilizzo di un comune materiale musicale dall'uno all'altro dei movimenti di una medesima composizione<sup>19</sup>. In generale, se già l'espressione “stile classico” è parsa a James Webster inopportuna a proposito di Haydn<sup>20</sup>, risulta davvero difficile accettare tale espressione in relazione a Boccherini: nella misura in cui il concetto di “classico” reca con sé l'idea di una tendenziale autosufficienza della semiosi interna (il che equivale a dire che la disposizione formale, per quanto flessibile, possiederebbe un nucleo duro sostanzialmente indipendente dal contenuto), la musica di Boccherini resiste forse più d'ogni altra della sua epoca all'etichetta di “classica”. Più si ascolta, si legge e si studia la musica di Boccherini, più si ha la netta percezione del fatto che in essa la forma è pressoché totalmente determinata da processi che sono di volta in volta di natura drammatica o narrativa, raggiungendo livelli di variabilità e di imprevedibilità che superano di gran lunga quelli del pur sommamente imprevedibile Haydn. Insomma, se mai nel tardo Settecento vi fu un compositore per il quale la semiosi interna ebbe anche una forte valenza esterna (ossia, per il quale la forma andava esemplata liberamente di volta in volta in funzione di ciò che si intendeva significare), questi fu senza dubbio Luigi Boccherini.

<sup>18</sup> Si veda, in particolare, la recensione di R. HATTEN apparsa in *Music Theory Spectrum* 14/1 (1992), pp. 88-98.

<sup>19</sup> L'argomento è trattato variamente in tutti i testi citati alla nota 2. Ad essi va aggiunto il lavoro di T. NOONAN: *Structural anomalies in the symphonies of Boccherini*, PhD Diss., University of Wisconsin 1996.

<sup>20</sup> J. WEBSTER: *Haydn's “Farewell” symphony and the idea of classical style: through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge 1991.

In questa sede tratterò un aspetto della *dispositio* boccheriniana che per il momento mi pare tra i meno indagati: quello della successione dei movimenti di ciascun brano all'interno di una raccolta. Non c'è dubbio che da un certo momento in avanti la successione dei movimenti nelle raccolte sinfoniche e cameristiche di Haydn e, in misura minore, di Mozart raggiunse un forte grado di standardizzazione (prescindendo dal caso, più problematico, delle Sonate per tastiera e dei Trii che da esse, in qualche modo, derivano). Nelle raccolte haydniane, come sappiamo, la norma per ciascun brano è la seguente:

- 1° [Mosso, con eventuale introduzione lenta]
- 2° [Lento]
- 3° Minuetto o Scherzo
- 4° [Mosso]
- ↓
- ↑

L'unico elemento di variabilità che non può essere ascritto a intenzionalità espressive o rappresentative forti è dato dalla possibilità di invertire la posizione dei movimenti centrali (nell'ambito dei sei quartetti che formano l'op. 33 di Haydn, ad esempio, si adotta per quattro volte il modello con lo Scherzo in seconda sede); e perfino questo elemento tenderà col tempo ad attenuarsi, pur continuando a manifestarsi, ad esempio, nell'ultima, incompiuta raccolta di quartetti haydniani.

A un simile tasso di standardizzazione Boccherini non pervenne mai. Ecco tre sue raccolte di sei brani ciascuna, diverse per organico e per data:

Quintetto n° 1	1. Maestoso – 2. Larghetto con espressione – 3. Minuetto – 4. Presto
Quintetto n° 2	1. Allegro maestoso – 2. Larghetto – 3. Presto
Quintetto n° 3	1. Prestissimo – 2. Largo – 3. Tempo di minuetto – 4. Presto
Quintetto n° 4	1. Allegro – 2. Andante sostenuto – 3. Fuga
Quintetto n° 5	1. Andantino – 2. Allegro giusto – 3. Presto assai
Quintetto n° 6	1. Andante sostenuto – 2. Allegro con spirito – 3. Minuetto – 4. Rondeau

Tavola n° 1:  
BOCCHERINI, *Quintetti a due violoncelli op. 13, G 277-282 (1772)*

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Quartetto n° 1	1. Allegretto lentarello e affettuoso – 2. Minuetto – 3. Grave – 4. Allegro vivace assai
Quartetto n° 2	1. Largo sostenuto – 2. Minuetto – 3. Laghetto – 4. Minuetto (ripetizione) – 5. Rondeau comodo assai
Quartetto n° 3	1. Allegro vivo – 2. Adagio – 3. Allegro vivo ma non presto
Quartetto n° 4	1. Allegro bizzarro – 2. Larghetto – 3. Allegro con brio
Quartetto n° 5	1. Allegro comodo – 2. Andantino – 3. Minuetto con moto – 4. Allegro giusto
Quartetto n° 6	1. Allegro – 2. Andantino lentarello – 3. Minuetto con moto – 4. Presto assai

Tavola n° 2

BOCCHERINI, *Quartetti op. 32, G 201-206 (1780)*

Quintetto n° 1	1. Allegro comodo – 2. Adagio – 3. Minuetto con moto – 4. Allegretto
Quintetto n° 2	1. Allegretto smorfioso – 2. Minuetto amoroso – 3. Poco adagio – 4. Allegretto
Quintetto n° 3	1. Allegro maestoso assai – 2. Andantino – 3. Allegretto
Quintetto n° 4	1. Andante affettuoso – 2. Allegretto sempre – 3. Allegro assai
Quintetto n° 5	1. Andante – 2. Minuetto – 3. Andante (ripetizione parziale) – 4. Allegro a modo di marcia vivace – 5. Tema con variazioni
Quintetto n° 6	1. Allegretto – 2. Andantino (attacca) – 3. Minuetto con moto – 4. Andantino (ripetizione variata) – 5. Allegro (concluso dalla ripetizione di una parte di 1.)

Tavola n° 3

BOCCHERINI, *Quintetti con pianoforte op. 56, G 407-412 (1797)*

Come si vede, in ogni epoca e per ogni genere Boccherini mantenne una forte variabilità nella successione dei movimenti all'interno delle raccolte. Indubbiamente, a parte i casi delle successioni con ripetizione di parti di movimenti, i modelli delle disposizioni difforni dallo standard haydniano possono essere rintracciati nelle raccolte strumentali di epoca precedente: ma sarebbe superficiale attribuire l'adozione di tali modelli a uno scarso aggiornamento stilistico. Ciò che intendo sostenere è che, almeno in alcuni casi, la successione dei movimenti risponde in Boccherini a un processo di semiosi esterna il cui campo semantico è da rintracciare in ambito teatrale <sup>21</sup>.

<sup>21</sup> La questione, peraltro, non riguarda il solo Boccherini; per casi analoghi nella produzione di Haydn si veda E. SISMAN: “Haydn’s theater Symphonies”, *Journal of the American Musicological Society* 43/2 (1990), pp. 292-352; tradotto in italiano in *Haydn*, a cura di Andrea Lanza, Bologna 1999, pp. 107-155.

## 5. “LA DESPEDIDA DE LOS CÓMICOS”

Le fonti dirette dei topoi di natura spagnola che Boccherini usa con tanta frequenza sono senza dubbio da ricercare nel consistente repertorio delle musiche che furono destinate al cosiddetto teatro breve: in esso abbondano fandanghi e *seguidillas*, e anche solo a un primo sguardo si nota la loro stretta relazione con i caratteristici spagnolismi boccheriniani. In particolare, a mio avviso, è da indagare il ruolo svolto dalla musica nella drammaturgia del *sainete*, dove le danze e i numeri cantati svolgono un ruolo tutt'altro che accessorio<sup>22</sup>. Inoltre, tra i pochi dati biografici sicuri che possediamo su Boccherini possiamo annoverare la relazione tra il compositore e Ramón de la Cruz: i servigi che entrambi resero alla contessa-duchessa di Benavente Osuna risultarono tra l'altro nella collaborazione per la zarzuela *La Clementina*, rappresentata nel 1786. Validissime ragioni inducono pertanto a individuare nel teatro del “Gran Sainetero” un contesto culturale privilegiato per i topoi boccheriniani.

Tra i *sainetes* di de la Cruz, particolarmente interessanti ai fini di questa indagine mi paiono quelli che vengono definiti *de costumbres teatrales*: si tratta di quei lavori che mettono in scena la compagnia stessa dei recitanti, evidenziandone i rapporti interni entro situazioni significative. All'interno di questo sottogenere trovano luogo poi i *sainetes* che celebrano la fine della stagione teatrale. Esistono, ad esempio, almeno due *sainetes* di de la Cruz che inscenano il saluto rivolto al pubblico dalla compagnia in occasione dell'ultima recita prima della pausa di quaresima, ossia “La despedida” e “La despedida de los cómicos”<sup>23</sup>: per un primo approccio all'analisi dei rapporti tra il *sainete* e la musica di Boccherini mi concentrerò in particolare su quest'ultimo.

<sup>22</sup> Sul *sainete* di de la Cruz in generale, due sono gli studi fondamentali: M. COULON: *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau 1993; J. M<sup>a</sup> SALA VALLDAURA: “Prólogo”, in Ramón DE LA CRUZ: *Sainetes*, ed. J. M. Sala Valldaura, Barcelona 1996. Sul ruolo della musica nei *sainetes* di de la Cruz si veda M. COULON: “Música y sainetes. Ramón de la Cruz”, in J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, B. LOLO (eds.): *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid 2008, pp. 289-307; si raccomanda più in generale la consultazione dell'intero volume, in particolare le pp. 237-403.

<sup>23</sup> *La despedida* è stato pubblicato, con un importante saggio introduttivo, in J. M<sup>a</sup> SALA VALLDAURA: “El sainete de costumbres teatrales: ‘La despedida’, de Ramón de la Cruz”, *Dieciocho* 31/1 (2008), pp. 65-92; anche online, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). Al medesimo indirizzo rinvio per l'edizione dell'altro *sainete*, “La despedida de los cómicos”, curata da A. Díez Mediavilla.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

Tutta la scheletrica vicenda della “Despedida de los cómicos” è scandita da numeri musicali: vale la pena di ricostruirne la successione sulla base delle didascalie (all’interno delle quali evidenzio graficamente i brani eseguiti):

[Introduzione]

*El teatro representa una Soledad y sonando una Sinfonía de flautas y violines con sordinas sale CHINICA muy triste y, después que ha comparecido, da algunos suspiros, sin hablar. Empieza a representar.*

[Ingresso della compagnia]

*Al compás de una marcha, sale toda la Compañía, formada según el plano, y luego se dividen en dos columnas*

[“Despedida” della Mayorita]

Minuet “*La Mayorita*”

[Finale (prima versione)]<sup>24</sup>

*Aquí bailan en forma de contradanza, formando varias figuras, el fandango todos...*

Come avviene non di rado, l’azione è suggellata da una *tonadilla* (“*retirados, se canta la tonadilla*”) <sup>25</sup>; a noi, tuttavia, interessa la musica del *sainete* vero e proprio. Notiamo, ad esempio, che la successione delle musiche sopra descritta potrebbe benissimo coincidere con uno degli ordinamenti adottati Boccherini; quello, tra l’altro, del suo quintetto più celebre:

1. Amoroso (con sordina)
2. Allegro e con spirito
3. Minuetto
4. Rondeau

Tavola n° 4

BOCCHERINI, *Quintetto G 275* (op. 11 n° 5)

<sup>24</sup> Per la questione delle differenti versioni di questo *sainete* rimando al saggio introduttivo dell’edizione digitale citata nella nota precedente.

<sup>25</sup> Sulla *tonadilla* in relazione al *sainete* si veda M. COULON: “Música y sainetes...”, *op. cit.*

Tre dei quattro movimenti di questo quintetto, inoltre, potrebbero corrispondere abbastanza bene alle musiche della “Despedida de los cómicos” anche dal punto di vista dei topoi, a cominciare naturalmente dal notissimo Minuetto. Il tenero e un po’ malinconico Mi maggiore del primo movimento sembra adattarsi molto bene alla *soledad* dove Chinica si è appartato all’inizio della rappresentazione:

VI. 1°

### Esempio n° 6

BOCCHERINI, *Quintetto G 275*, I mov. Amoroso, batt. 1-3

Analogamente, il topos svolto dal successivo Allegro sembra proprio avere le caratteristiche di una marcia, sia pure turbata da un'inopinata sincope:

[illegible]

### Esempio n° 7

BOCCHERINI, *Quintetto G 275*, II mov. Allegro e con spirito, batt. 1-2

Non sto sostenendo, ovviamente, che questo quintetto dal minuetto famoso e famigerato abbia una qualche relazione con “La despedida de los cómicos”; intendo semplicemente dire che l’universo musicale del teatro breve ha tutte le probabilità di rivelarsi una delle fonti più dirette di ispirazione per la musica da camera di Boccherini. I dati biografici in nostro possesso, del resto, ci incoraggiano a seguire questa ipotesi, ed è dunque interessante che si possano stabilire delle corrispondenze tra gli ordinamenti seguiti da Boccherini nelle sue composizioni e la successione delle musiche nei pezzi di teatro breve.

Se gli indizi non andassero oltre queste superficiali corrispondenze sarebbero però, tutto sommato, poca cosa: la successione Lento – Allegro – Minuetto – Allegro è in realtà molto comune, e le fonti degli ordinamenti boccheriniani potrebbero essere dunque le più disparate. Tuttavia, poiché anche in questo campo Boccherini sa spingersi a livelli inusitati di originalità, adottando alle volte ordinamenti che non sembrano avere alcun referente diretto nella tradizione musicale, possiamo cercare di spingerci un po' oltre.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

## 7. “EL SAINETE INTERRUMPIDO”

Tra i quintetti che Boccherini dedicò alla duchessa di Benavente-Osuna <sup>26</sup>, il primo presenta un’articolazione in movimenti del tutto insolita <sup>27</sup>:

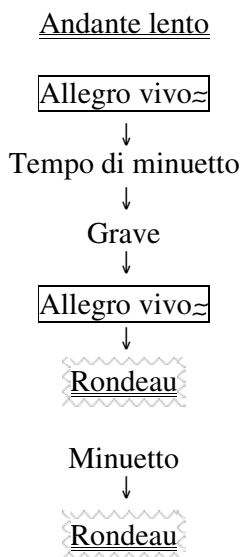


Tavola n° 5  
BOCCHERINI, *Quintetto G 337*

<sup>26</sup> Si tratta dei tre quintetti con contrabbasso registrati dallo stesso Boccherini come op. 39 del 1787 e pubblicati postumi da Pleyel. Sulla “doppia destinazione” di questi quintetti (per la duchessa e per Federico Guglielmo II di Prussia), si veda M. MANGANI, R. COLI: “Osservazioni sul catalogo autografo di Luigi Boccherini: i quintetti a due violoncelli”, *Rivista Italiana di Musicologia* 32/2 (1997), pp. 315-326. Sull’uso del contrabbasso da parte di Boccherini è fondamentale lo studio di X. C. GÁNDARA: “Algunos aspectos sobre el contrabajo en la música de Luigi Boccherini”, *Revista de Musicología* 23/2 (2000), pp. 443-464.

<sup>27</sup> Nella tavola n° 5, il segno “≈” indica che il movimento è formalmente incompiuto; il segno “↓” indica che tra i movimenti interessati non c’è soluzione di continuità; la doppia sottolineatura indica al contrario che il movimento interessato è chiuso da una cesura netta; le cornici segnalano i movimenti identici.



Considerato nell'insieme, il quintetto si presenta come una vera e propria *summa* delle peculiarità formali boccheriniane: c'è l'elemento ciclico, dato dalla ripetizioni letterali dell'Allegro vivo e del Rondeau; c'è l'inizio con un movimento lento piuttosto ampio e articolato; c'è il susseguirsi di alcuni movimenti senza soluzione di continuità. Non è possibile, in questo caso, risalire a una qualche combinazione ereditata dalla tradizione musicale: è evidente che, già in quanto tale, questa successione di movimenti significa qualcosa. Per avvicinarci a un'ipotesi plausibile, dobbiamo considerare brevemente la struttura dei singoli movimenti di questo quintetto. L'Andante lento iniziale è l'unico movimento realmente autosufficiente del brano, nel senso che non è chiamato a interagire in alcun modo con altri movimenti; è articolato in forma di canzone:

: a      b      a' :	: c              a      b      a' :
I – V    V – I    I	I – V/VI    I – V    V – I    I

Tavola n° 6

BOCCHERINI, *Quintetto G 337*, I mov., Andante lento

Alla fine del quintetto troviamo un brano in forma tripartita definito Rondeau <sup>28</sup>: anch'esso è formalmente concluso e nettamente cesurato, ma interagisce ciclicamente con un Minuetto dalla conclusione aperta. Il Tempo di minuetto che interagisce con l'Allegro vivo, dal canto suo, è formalmente ancor più libero, e immette con una cadenza d'inganno nel successivo Grave, che funge da introduzione lenta alla ripresa letterale dell'Allegro vivo; a darci la chiave di lettura appropriata è proprio quest'ultimo, che dovrebbe rivestire idealmente il ruolo del grande Allegro in forma-sonata. Confrontiamo allora ciò che dovrebbe fare un movimento di questo genere con ciò che l'Allegro vivo realmente fa <sup>29</sup>:

<sup>28</sup> Non ci addentriamo, in questa sede, nei problemi connessi alla definizione di rondò, ai quali recentemente è stata dedicata una dissertazione dottorale: F. ROVELLI: *Il rondò strumentale alla fine del XVIII secolo: aspetti storici e teorici*, Tesi di dottorato, Pavia-Cremona 2007-2008. Dalla tesi è stato quindi tratto un articolo: "I rondo 'espliciti' di Haydn. Problemi metodologici e punti di contatto col repertorio strumentale italiano", *Boccherini Online* 2 (2009), [www.boccherinionline.it](http://www.boccherinionline.it).

<sup>29</sup> Ovviamente diamo qui una versione schematica della forma-sonata e tralasciamo tutti i problemi ad essa connessi, che in questo contesto sarebbero comunque poco influenti.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

FORMA-SONATA	ESPOSIZIONE			SVILUPPO	RIPRESA		
	Tema principale I	Transizione I → v/v	Temi secondari e codette v		T. p. I	Tr. → v	T. s. e cod. + eventuale CODA I
BOCCHERINI, <i>G 337</i> , Allegro vivo	Tema principale I	Transizione I → v/v	II				

#### Tavola n° 7

Raffronto tra lo schema della forma-sonata e l'Allegro vivo di G 337

Insomma, l'Allegro vivo non può essere neppure definito un movimento: è un moncherino che si arresta al punto di massima *suspence*, quando viene stabilita la dominante della nuova tonalità e l'ascoltatore si attende la comparsa di nuovo materiale tematico. La cadenza sospesa che chiude la transizione, anziché dar luogo alla parte più ricca e impegnativa del movimento, immette direttamente in un movimento di danza, sia pur stilizzato: la prima volta in un Tempo di minuetto, la seconda in un Rondeau dall'indiscutibile risvolto coreutico. L'anelito più alto del compositore di musica da camera, realizzare un ampio movimento in forma-sonata, è dunque frustrato per ben due volta dalla musica di società. A rendere l'effetto ancor più esilarante concorre lo slancio virtuosistico con il quale gli strumenti attaccano l'Allegro vivo, quasi volessero dire “occhio, adesso cominciamo a far sul serio”:

Violino 1°

Violino 2°

#### Esempio n° 8

BOCCHERINI, *Quintetto G 337*, Allegro vivo, batt. 1-3

Sul serio, però, non si riesce a fare: un Minuetto prima e un Rondò poi interrompono il bello slancio di questi generosi musicisti e ostacolano il compimento della loro missione. Sembra davvero difficile, in questo caso, limitare l'interpretazione al dato puramente musicale: occorre cercar di capire il senso di una scelta così peculiare.

Tra i *sainetes* di Ramón de le Cruz troviamo uno splendido esempio di “teatro nel teatro”; si tratta del “*Sainete interrumpido*”<sup>30</sup>:

Si inscena un *sainete*, che procede regolarmente fin quando l'attore Eusebio, in compagnia di altri, fa irruzione lamentando la scomparsa di sua figlia Mariquita: il *sainete* viene dunque interrotto e gli attori iniziano le ricerche, avventurandosi anche fuori dal palcoscenico. Mariquita, che dovrebbe prender parte alla *tonadilla* prevista a conclusione del *sainete*, non sarà trovata, e a causa dell'interruzione il *sainete* non sarà portato a compimento.

A proposito di questo lavoro si è parlato di “modo pirandelliano”, riscontrando anche una certa analogia con la commedia *Ciascuno a suo modo* dell'autore siciliano<sup>31</sup>. Certo è che qui il confine tra teatro e realtà esterna è ampiamente valicato, e nessuna delle istanze proprie del neoclassicismo può dirsi soddisfatta.

Ancora una volta, il punto non è quello di immaginare una relazione diretta tra *El sainete interrumpido* e il quintetto G 337 di Boccherini: importante è però cogliere la sostanziale analogia di intenti tra le due opere. La scena di vita reale che interrompe il *sainete* e quelle danze che rompono le uova nel paniere al musicista “classico”, nel momento in cui questi si accinge a farsi bello di un sontuoso Allegro, sembrano procedere da una medesima istanza estetica; “pirandelliana”, se si vuole: far interagire *el teatro del mundo* con *el mundo del teatro*. Più esattamente, nel caso di Boccherini, si tratta di far irrompere la *música del mundo*, ossia la danza come funzione sociale, nel *mundo de la música*, rappresentato nella sua quintessenza dai generi da camera.

## 8. CONCLUSIONI

Secondo Tomás de Iriarte, tra i principali difetti del *sainete*

... *el primero es que los cómicos salgan a hablar como tales cómicos, llamándose por sus nombres y apellidos. Ésta puede ser gran diversión y*

<sup>30</sup> R. DE LA CRUZ: “Más sainetes inéditos”, ed. de Ch. E. Kany, *Revue Hispanique* 76 (1929), pp. 360-572.

<sup>31</sup> W. NEWBERRY: *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*, New York 1973, pp. 39-40.

“El sainete interrumpido”: *Il metalinguaggio di Boccherini...*

*materia de suma importancia para ellos mismos, pero no para todo el auditorio, que no debe emplear su atención en diálogos sobre los intereses, genios y circunstancias personales de los representantes*<sup>32</sup>.

Insomma, il “teatro nel teatro”, che caratterizza tanta parte del *sainete* settecentesco, è fumo negli occhi per la critica neoclassica. Come ha scritto Sala Valldaura,

*Los neoclásicos descalificaban los intermedios de costumbres teatrales por algo que a nosotros nos complace: la autoreferencialidad, la difuminación de fronteras entre realidad y ficción, la teatralización de la realidad teatral*<sup>33</sup>.

Sarà un caso che Iriarte fosse un entusiasta ammiratore di Haydn? Certo è che l'imprevedibilità boccheriniana, che come abbiamo visto va ben oltre, almeno a livello macroscopico, quella dei suoi contemporanei viennesi, sembra attagliarsi assai poco alle vesti di un presunto “stile classico”. È probabile, allora, che nel mondo del teatro breve spagnolo il musicista avesse trovato il repertorio di argomenti più consono alla sua indole: nella sua musica il serio e il faceto, il virtuosistico e il grottesco, la musica d'arte e la musica di società convivono senza timori, né il compositore avverte la necessità di organizzare il tutto in una forma che sia, anche in misura minima, stabilita a priori. Il caso del quintetto G 337 è senza dubbio clamoroso, ma non è certo l'unico nel quale la danza faccia irruzione nell'ambito della forma “colta”. Il punto è che tali irruzioni non si limitano a compromettere la serietà del tessuto topico di un brano: come abbiamo visto, questo aspetto della commistione tra serio e faceto non è affatto estraneo alla musica viennese. No: il punto è che le irruzioni della musica di società possono minare in Boccherini la stessa integrità formale della composizione, trasformandola da brano strumentale autonomo nell'equivalente di una struttura drammatica o narrativa. Quali siano queste strutture di riferimento non lo sapremo forse mai con certezza: ma, sulla base dei dati biografici e di analisi attente del dettato musicale, si possono formulare ipotesi

<sup>32</sup> Citato in E. COTARELO Y MORI: *Iriarte y su época* (1897), Santa Cruz de Tenerife 2006, pp. 195-196; e in J. M<sup>a</sup> SALA VALLDAURA: “El sainete de costumbres teatrales...”, *op. cit.*

<sup>33</sup> J. M<sup>a</sup> SALA VALLDAURA: “El sainete de costumbres teatrales...”, *op. cit.* (faccio riferimento all'edizione online: cfr. nota 23).

credibili lavorando per induzione. La prossima mossa in questa direzione dovrà essere un minuzioso raffronto tra le musiche per il teatro breve giunte fino a noi e l'universo dei topoi boccheriniani <sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Muovo solo ora i primi timidi passi. Un grazie di cuore va ad Ascensión Aguerri Martínez, direttrice della Biblioteca Histórica Municipal di Madrid, che mi ha agevolato in una prima indagine sulle fonti della musica per sainete; e all'amico Germán Labrador per il suo prezioso incoraggiamento a procedere in questa direzione.





## ÍNDICE VOLUMEN III

### RELACIONES ARTÍSTICAS Y MUSICALES

- Le origini della festa della Resurrezione in piazza Navona:  
Da cerimonia religiosa a manifesto di potere  
della comunità spagnola a Roma,  
*Anna d'Amelio* . . . . . 1471
- Il segretario Juan de Lezcano  
e la sua collezione di dipinti italiani,  
*Antonio Vannugli* . . . . . 1487
- Las relaciones artísticas de la familia della Rovere con la corte española  
durante el reinado de Felipe II en la correspondencia  
del Archivo de Estado de Florencia,  
*Almudena Pérez de Tudela Gabaldón* . . . . . 1543
- Modelos de política cultural en Nápoles (siglo XVII),  
*Isabel Enciso Alonso-Muñumer* . . . . . 1715
- El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV,  
*María A. Vizcaíno* . . . . . 1797
- Los nuncios en la corte de Felipe IV  
como agentes del arte y la cultura,  
*David García Cueto* . . . . . 1823
- El VII marqués del Carpio:  
Italia y lo italiano en la corte madrileña,  
*Leticia de Frutos* . . . . . 1891
- Arte e potere:  
La politica culturale di Iñigo Vélez de Guevara,  
VIII conde de Oñate, ed il *Theatrum Omnium Scientiarum*,  
*Alessandra Anselmi* . . . . . 1949



Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli, <i>Antonio Ernesto Denunzio</i> . . . . .	1981
La influencia de los modelos culturales italianos en el ámbito doméstico: Las casas principales del príncipe Pío de Saboya en el Madrid del siglo XVIII, <i>Natalia González Heras</i> . . . . .	2005
Noticia sobre Giulio Alberoni y las artes durante su estancia en la corte española (1713-1719), <i>Mercedes Simal López</i> . . . . .	2025
“ <i>Pien d’infinita e nobil meraviglia</i> ” o la pervivencia de Petrarca en el tono humano del barroco hispánico <i>Lola Josa, Mariano Lambea</i> . . . . .	2065
La música italiana en el discurso del poder de Felipe V, <i>Begoña Lolo</i> . . . . .	2087
Música y músicos italianos en el Monasterio del Escorial durante las Jornadas del siglo XVIII (1700-1759), <i>Gustavo Sánchez</i> . . . . .	2123
Farinelli y Scarlatti. Las dos caras de Jano en la corte borbónica (1737-1757), <i>Jaime Tortella</i> . . . . .	2159
La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder en la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti, <i>Germán Labrador López de Azcona</i> . . . . .	2191
“ <i>El sainete interrumpido</i> ”: El metalinguaggio di Boccherini e l’estetica dell’Illuminismo, <i>Marco Mangani</i> . . . . .	2219

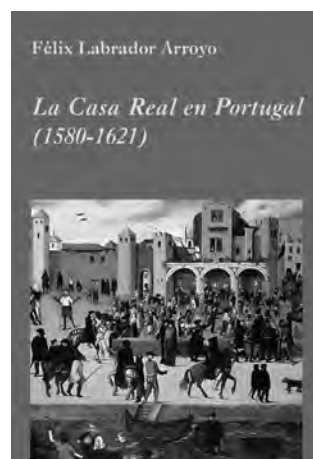






Colección  
*La Corte en Europa*

- Vol. 1 – Alejandro López Álvarez  
*Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias.*  
*Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*  
Madrid, 2007 - 704 + XXXII pp. (Ilustraciones color y B/N)  
ISBN: 978-84-86547-98-1
- Vol. 2 – Eduardo Torres Corominas  
*Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI.*  
*Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*  
Madrid, 2008 - 768 + XVI pp. (Ilustraciones color)  
ISBN: 978-84-96813-12-0
- Vol. 3 – Félix Labrador Arroyo  
*La casa real en Portugal (1580-1621).*  
*Reinados de Felipe II y Felipe III*  
Madrid, 2009 - 568 + XVI pp. (Ilustraciones color) + CD-Rom  
ISBN: 978-84-96813-33-5
- Vol. 4 – Anthony Sherley  
*Peso [político] de todo el mundo*  
Edición y estudios de J. A. Martínez Torres, Á. Alloza y M. Á. de Bunes  
Madrid, 2010 - (en preparación)





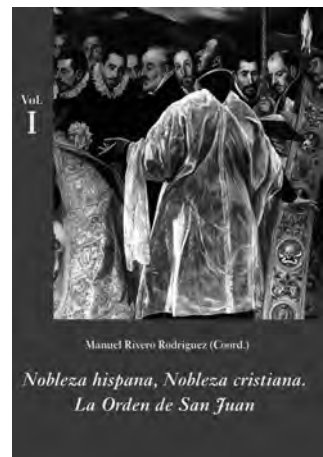
Colección  
*La Corte en Europa*

Serie Temas

José Martínez Millán, M<sup>a</sup> Paula Marçal Lourenço (Coords.)  
*Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa.*  
*Las Casas de las Reinas (siglos XV-XVIII)*  
Madrid, 2008 - 3 vols. 2.296 pp. (Ilustraciones B/N)  
ISBN (Obra Completa): 978-84-96813-16-8

Manuel Rivero Rodríguez (Coord.)  
*Nobleza hispana, nobleza cristiana.*  
*La Orden de San Juan*  
Madrid, 2009 - 2 vols. 1.624 pp. (Ilustraciones B/N)  
ISBN (Obra Completa): 978-84-96813-29-8

José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez (Coords.)  
*Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*  
Madrid, 2010 - 3 vols. 2.320 pp. (Ilustraciones B/N)  
ISBN (Obra Completa): 978-84-96813-35-9













Cada vez que se alude a los fundamentos de la modernidad europea todas las miradas convergen en Italia. En el caso español es inevitable: la producción literaria y artística, así como la cultura, la política, la religión y casi todas las manifestaciones de la sociedad del Siglo de Oro imitaron, siguieron, compararon, emularon e incluso trataron de superar al país cisalpino. Modelo admirado y, a la vez objeto de codicia tras las famosas guerras de Italia (1494-1559), los españoles fueron dominadores y también “dominados”.

En el caso de las relaciones artísticas y culturales, aunque la división pueda parecer artificiosa, se pretende subrayar y enfatizar una idea planteada por Benedetto Croce y no suficientemente desarrollada después, la de que no podía concebirse el Renacimiento o el Barroco italiano sin contar con lo español.

Conforme a esa premisa, se propone aquí una lectura semejante pero a la inversa: el Siglo de Oro y las realizaciones en el mundo de las ideas, la literatura y el arte suelen verse como algo propiamente español pero no es concebible sin la profunda huella de lo italiano en la vida española. Resulta evidente que ese fecundo intercambio propició el desarrollo de la cultura cortesana y los ejemplos de Castiglione y Guevara son buena muestra de ello.



*Ediciones Polifemo*

